мастацтва

#04

КРАСАВІК **2013** WWW.KIMPRESS.BY E-MAIL: ART_MAG@TUT.BY





**Васіль Васільеў.
Віцебскае барока.
Метал. 2011.**

Назва — не больш чым каламбур: аўтар жыве ў Віцебску, знаходзячы прасторавыя арыенціры паміж двума стылямі, звыклымі для беларускіх гарадоў, — віленскім барока (адрэстаўраваныя гарадскія касцёлы ствараюць захапляльныя дамінанты) і сталінскім ампірам.

Смецце, з якога вырасла «кветка», знойдзена галоўным чынам пад Пушкінскім мостам (за выключэннем бязмена XIX стагоддзя) — гэта фрагменты ліцця савецкага часу. Такім чынам тут перасекліся галоўныя стыхіі — чаша прыстасавана для вады, а ўлюбёнае мастаком паветра падтрымлівае форму: менавіта пустоты скульптуры ўтвараюць дакладнае і бязважкае пачуццё раўнавагі.

змест

На першай старонцы вокладкі: **Іван Семілетаў. Нябачныя камунікацыі. Алей. 2013.**

«МАСТАЦТВА» № 4 (361). КРАСАВІК, 2013.

ЗАСНАВАЛЬНІК ЧАСОПІСА — МІНІСТЭРСТВА КУЛЬТУРЫ РЭСПУБЛІКІ БЕЛАРУСЬ. ВЫДАЕЦЦА СА СТУДЗЕНЯ 1983 ГОДА. РЭГІСТРАЦЫЙНАЕ ПАСВЕДЧАННЕ № 638 ВЫДАДЗЕНА МІНІСТЭРСТВАМ ІНФАРМАЦЫІ РЭСПУБЛІКІ БЕЛАРУСЬ.

ВЫДАВЕЦ — РЭДАКЦЫЙНА-ВЫДАВЕЦКАЯ ЎСТАНОВА «КУЛЬТУРА І МАСТАЦТВА». ВЫДАВЕЦКАЯ ЛІЦЭНЗІЯ № 02330/0494414 АД 17 КРАСАВІКА 2009 ГОДА.
АДРАС ВЫДАВЕЦТВА І РЭДАКЦЫІ: 220013, МІНСК, ПРАСПЕКТ НЕЗАЛЕЖНАСЦІ, 77. ТЭЛЕФОН 292-99-12, ТЭЛЕФОН/ФАКС 334-57-35 (БУХГАЛТЭРЫЯ).

Падпісана ў друк 22.4.2013. Фармат 60х90 1/8. Папера мелаваная. Друк афсетны. Гарнітура «Minion Pro». Ум. друк. арк. 6,0. Ум.-выд. арк. 10,24.
Тыраж 1812. Заказ 1281.
Дзяржаўнае прадпрыемства «Выдавецтва "Беларускі Дом друку"». 220013, г. Мінск, праспект Незалежнасці, 79. ЛП № 02330/0494179 ад 03.04.2009.


ФОТА АНДРЭЯ СПРЫНЧАНА.

«Паўлінка» Янкі Купалы. Сцэна са спектакля.







■ ПАДЗЕЯ

Адкрыццё Нацыянальнага тэатра імя Янкі Купалы пасля рэканструкцыі сталася доўгачаканай падзеяй для творцаў і гледачоў. Немагчыма ўявіць існаванне горада без спектакляў улюбёнага тэатра. Ягоны духоўны ўнёсак у беларускую культуру цяжка пераацаніць. Амаль стагоддзе на знакамітых падмостках віравала жыццё, адбівалася грамадская думка, акрэсліваліся і набывалі адмысловыя формы тэатральныя абсягі. А яшчэ тут царавалі артысты, якія станавіліся кумірамі публікі. І цягам амаль сямі дзесяцігоддзяў культавым спектаклем купалаўцаў заставалася «Паўлінка». Працуючы над п'есай Янкі Купалы, рэжысёр Леў Літвінаў зазначаў, што ў ягоных руках «б'ецца сэрца самога народа». Узнаўляючы спектакль для далейшага жыцця, рэжысёр Мікалай Пінігін скіроўвае «Паўлінку» ў будучыню.



Кацярына Алейнікава (Паўлінка), Міхаіл Зуй (Якім Сарока).



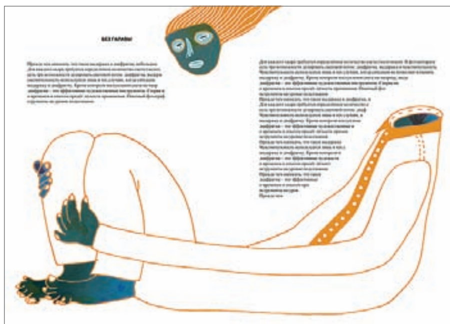
Павел Харланчук (Адольф Быкоўскі).

■ ВІЗУАЛЬНЫЯ ПРАКТЫКІ

«Макулатура»
Выстава ілюстрацый да часопіса беларускай прозы
Музей сучаснага выяўленчага мастацтва

Адкрыццё выставы супала з прэзентацыяй чарговага нумара выдання. Адначасова прайшлі творчыя сустрэчы з пісьменнікамі часопіса і воркшопы ад мастакоў праекта, у прыватнасці, ад Sakuma Shigeru — «Суб'ектыўнае падарожжа па ўсходняй культуры», дзе разам з ім Танака Хітошы і Сіёры Кіёсава апавядалі пра японскую культуру і адзначалі падабенства яе з беларускай.

«Беларуская літаратура на вышыні, гэта лёгка бачна праз тэксты, якія мы цяпер ужо рэгулярна атрымліваем на скрыню. Нават болей: на Беларусі шмат пішуць, і не толькі паэзію. Варта адзначыць, што літаратура, якая ствараецца маладым, сучасным пакаленнем, — дзёрзкая, свавольная, няхай месцамі сырая, але моцная, ганарлівая, амбітная. Літаратура, якая ідзе наперад і спрабуе не саступаць ні перад якімі абставінамі. І яшчэ:





Ілюстрацыі Васілісы Палянінай-Календы.

акрамя літаратуры, існуе цэлая іерархія, цэлы свет выяўленчага мастацтва, які нібыта хаваецца, які наўмысна сышоў у маргінез, свет, які добра пачуваецца ў цені. І тое, што ствараецца, што эвалюцыянуе ў галіне суплёту літаратуры і візіі, — шчырае, эксперыментальнае, эстэтычна прыгожае, хоць часам і належыць да "эстэтыкі пачварнага". Усё гэта нас вельмі хвалюе, таму мы з вялікім імпэтам і любоўю да творчасці, не спаўшы, не еўшы, не ведаючы адпачынку, стварылі новы нумар "Макулатуры"!» — паведаміў Сяргей Календа, кіраўнік праекта.

Ілюстрацыі да часопіса з'яўляюцца адлюстраваннем вобразнага мастацкага ўспрымання літаратурных тэкстаў і могуць цалкам існаваць як самастойныя і завершаныя працы.
Каміла Янушкевіч.

«Структура прасторы»
Выстава Аляксандры Салдатавай
Галерэя «Універсітэт культуры»







Экспазіцыя ўключыла ў сябе дзве серыі — зімовую і летнюю. Вызначэнне паводле пор года — умоўнае. Фатограф імкнецца да іншых структурных узаемадачыненняў: выкарыстоўвае «максімальна плоскую, чыстую, падобную на аркуш паперы прастору, упарадкаваную пры дапамозе штучных канструкцый і сімвалаў, невялікіх постацей людзей, хутчэй — намёкаў на іх прысутнасць». Аляксандра згадвае сваю матэматычную адукацыю, каб патлумачыць выбар «геаметрыі і графікі, паслядоўнасцей і структур». У выставачнай прасторы размясціўся шэраг ландшафтаў, у якіх людзі, рухомыя і няўстойлівыя, гэтак жа як дрэвы, канструкцыі ці слупы, сталі структурнымі элементамі дакладна выбудаваных краявідаў — як іх формулы ці знакі. «Чалавек — гэта частка цэлага, якое мы называем Сусветам, частка, абмежаваная ў часе і прасторы» — выказванне Альберта Эйнштэйна вынесена ў эпіграф да выставы.

Строгасць і геаметрычная чысціня фіксуюцца толькі поглядам аўтара. Перамяшчэнні фатографа ці фатаграфаваных разрываюць сувязь краявіду з яго знакавым эквівалентам. Часам краявід сам па сабе мае такую моцную структуру, што перасоўванне дробных постацей людзей ніяк не ўплывае на яго характар.
Алеся Белявец.

СКРЫПТАГРАМА



ЛАРЫСЫ МІХНЕВІЧ

У чым сакрэт напісання «Скрыптаграмы»? Адказ на паверхні: у парушэнні раўнавагі. Калі акуратна пералічыць выставы, атрымаецца рубрыка «Афіша». Бо і старадаўнія скрыптары з кожнай працай пераглядалі падзеі, каб вызначыць сярод іх нешта значнае — толькі так выбудоўваецца структура.

Маёй «Скрыптаграме» пашанцавала на лонданскую выставу Валерыя Мартынчыка: за гонар наладзіць экспазіцыю біліся вядомыя галерэі, а асобныя знаўцы яшчэ да вернісажу прымчаліся ў Лондан, каб першымі адхапіць сабе адзін-два творы. Таму позірк на нашу рэчаіснасць я магу кінуць ажно з вышыні касмічных эмпірэяў «туманнага Альбіёна». Адтуль настрой мастацкасці на беларускіх абшарах выглядае адпаведным прыроднаму стану: недзе заблудзіла вясна. Павольна і ціха, як глыбінныя плыні пад ільдом, ідуць 150-я ўгодкі паўстання Каліноўскага і 100-я ўгодкі Віталя Цвіркі. Спакой не парушыўся, і творчы крыгаход не наступіў. Ні птушынага ляманту, ні гарачых мастацкіх спрэчак, а на галоўных пляцоўках — пейзажны жанр, як трава на пратал інах. Віталь Цвірка ў Нацыянальным мастацкім, Яўген Шатохін і Мікалай Дуброва ў Палацы. Усе трое — яшчэ і мастакі-выкладчыкі: нібы ў падтрымку гэтаму, як пралескі, пайшлі ў рост дзіцячыя выставы на Казлова, 3 і ў галерэі «Універсітэт культуры».

Як быццам усё выглядае няблага. Як быццам гарманічна. Без кепскіх навін і з розных прыемнасцямі. Бо Людміла Пятруль і сапраўды — габеленавы класік, а Скрыпнічэнка, здрадзіўшы жывапісу, зрабіў добрую графічную выставу. Малады Скіцёў так імкліва расце: і тэхнічна, і ўнутрана. Але адчуванне спыненага, як у прыродзе, руху застаецца, і пазбавіцца ад яго немагчыма. Нават «няўрымслівая» галерэя «Ў» са скіцёўскай выставай выглядае як выхаваная кабета сталага веку — прыстойна, спакойна і паважна.

Канчаткова абвешчана, што мы не едзем у Венецыю. Так яно і будзе, прадракалі скептыкі. На нізкі градус нашага мастацкага варыва гэта паўплывала яшчэ як! Бо ёсць вядомае ўсходняе вызначэнне трагедыі: атрымаць нешта значнае і добрае, а потым адразу страціць. Таму і даводзіцца вышукваць «на вуліцы Пікадзілі» тое, што ўздыме настрой і сагрэе беларускую душу. ■

На лініі рондаляў

«Халаты»
Фотапраект Віталя Брусінскага
Галерэя Беларускага саюза дызайнераў

ЛЮБОЎ ГАЎРЫЛЮК

ныя, але сутнасць усё ж у саміх жанчынах, якія спрабуюць нешта распавядаць. Яны прымаюць позы ў стылі fashion-часопісаў — так, як самі гэты стыль разумеюць. Халат толькі збольшага выказвае іх настрой, хоць асартымент гэтага тавару савецкай штодзённасці прадстаўлены ва ўсёй красе і паўнаце. Няўжо гэтую вопратку сапраўды носяць? Фатограф сцвярджае, што дамы надзелі халаты па ўласным жаданні, ва ўсялякім выпадку — яны знайшліся ў хаце. Гледачы і эксперты, паддаўшыся на правакацыю Брусін-

фіксацыя нейкай мяжы: чалавек знаходзіцца сярод людзей, але яго стан прыпынення, паўзы ў агульным гарадскім руху ёсць зона прыватнага жыцця. Ён робіць выбар індывідуальна: столік, гарбата, адпачынак. Дома вы здзяйсняеце выбар, проста зачыніўшы за сабой дзверы. Што прымусіла жанчын зрушыць гэтыя прасторы і наогул — пазіраваць дома, у камфортнай вопратцы, якая па сутнасці нават не з'яўляецца адзеннем? Думаю, адказы на гэтае пытанне ляжаць у сферы псіхалогіі. Што цікава тут фатог-


Ірына.
Работнік культуры.


Надзея Несцераўна.
Удава ваеннага.


Святлана.
Рабочая гальванічнага цэха.


Таццяна.
Стаматолаг.

У мяне няма адказу на пытанне, чым так зачапілі гледача «Халаты» Віталя Брусінскага. Меркаванні выказваліся неадназначныя, да праекта падбіраліся з розных бакоў, але вычарпальнага вердыкту так і не прагучала. Паводле аўтара, гэта праект-успамін — пра дзяцінства, пра жыццё ў камунальнай кватэры, дзе халаты былі жаночай уніформай. Па задуме арганізатараў экспазіцыя была створана з алюзіямі на савецкі побыт, са знакавымі артэфактамі, блізкімі хутчэй да жанру карыкатуры, чым да настальгічнага рэтра.

У фатографа атрымаўся аповед не столькі пра халаты, колькі пра людзей. Кожная з жанчын сама прыйшла ў гэты праект, прычым па рэкамендацыі знаёмых, і відавочна, што кожны раз дзверы дома адчыняліся з пэўнай унутранай цэнзурай: у партрэтах ёсць элемент пастаноўкі і, безумоўна, самапрэзентацыі. Чагосьці накшталт: «Калі я ў халаце, няхай увесь свет пачакае». Ці перакананне, што кожная жанчына — найперш гаспадыня, маці (сімвалам чаго і служыць халат), і толькі потым — там, у вонкавым свеце — яна выконвае сацыяльную ролю, якую прапануе/навязвае ёй грамадства.

Рэдактар, стаматолаг, пенсіянерка, спартсменка, рабочая, студэнтка, агулам каля 45-ці чалавек — гэты праект можна назваць тыпалагічным. Халаты на іх роз-скага, актыўна абмяркоўвалі: хто што носіць дома?

Калі згадзіцца, што халат — гэта пэўны спосаб стварэння хатняга самаадчування, да яго варта прыраўняць і інтэр'ер. Усе фотаздымкі праекта — не толькі бясконцыя псеўдагісторыі, але і бясконцыя дзверы, адкрытыя ў глыбіню хатняга свету. За кожнымі — астравок банальнасці, які вельмі грунтоўна падтрымлівае ўладальніц халатаў. Гераіні прымалі фатографа не толькі на кухні, часцей — у гасцінай, прад'яўляючы яму сваю ідылію з канапамі і крэсламі, з шафай і кветкамі, радзей — з кніжнымі паліцамі. Так званы «партрэт на фоне», у натуральным асяроддзі. Напэўна, гэта пагружэнне ў падрабязнасці інтэр'ернага асяроддзя стане асабліва каштоўным для будучага гісторыка: другі план фатаграфій раскажа яму пра модныя шпалеры, фіранкі, дываны, посуд пачатку XXI стагоддзя.

Але ўсё ж «Халаты» — не энцыклапедыя сямейнага жыцця. Таму што гэты прадмет адзення — самая блізкая абалонка для цела. Дзіўна, што як элемент інтымнасці ён наогул вынесены на ўсеагульны агляд. Дзіўна, што жанчыны пагадзіліся пераступіць нябачную рысу паміж прыватным і публічным. У гэтым сэнсе я б назвала задачу фатографа правакацыйнай.

Пра фотаздымкі, зробленыя, напрыклад, у кавярні, мы часта кажам, што гэта рафу? Верагодна, жаданне вярнуць адчуванні дзяцінства ў сённяшні свет, праверыць іх у наступным пакаленні жанчын (згадваюцца хлопчыкі з фільмаў Фелііні). І інструментам для гэтага стаў халат. Не медыцынскі, не ўсходні, не рабочы, а жаночы і хатні. Ускосна тое пацвярджаецца фактам, што ў халатах не пазіравалі мужчыны і дзеці — толькі жанчыны розных узростаў.

Мабыць, менавіта гендарны фільтр перашкаджае спакойна ўспрымаць гэты праект: адных ён раздражняе, у іншых знаходзіць разуменне. Асноўнае пытанне зусім не аб тым, якія тут халаты і якія жанчыны. Фатаграфія ж, як заўсёды, фіксуе, абагульняе, падказвае высновы. Час змяніўся, рэаліі савецкага побыту сышлі, але традыцыі засталіся.

Ці гатовыя мы змірыцца з адступленнем ад глянцавых стэрэатыпаў: з немадэльнымі фігурамі, нестылёвымі інтэр'ерамі, з рэальнымі кічам і безгустоўшчынай? Нібыта наіўнае, немудрагелістае ўвасабленне лепшай паловы чалавецтва ў тых яшчэ шкарпэтках і тапках — так, раздражняе, але добразычлівасць і гумар аўтара змякчаюць правакацыю. Думаецца, ён усё ж атрымаў адказ на пытанне пра сучасных жанчын. І пэўна ж лічыць свой праект канцэптуальным. Чаму не, калі просты халат стаў вяршыняй айсберга абмеркаванняў? ■

КНІГА СКАРГАЎ

Адам Мурзіч,
мастацкі кіраўнік Беларускага дзяржаўнага акадэмічнага музычнага тэатра, заслужаны работнік культуры Беларусі:



— Шмат гадоў я займаўся вакальнай педагогікай, быў загадчыкам вакальнага аддзялення ў Мінскай музычнай вучэльні. Узровень і якасць падрыхтоўкі вакалістаў — праблема, якая турбуе мяне даўно. У дадзеным выпадку хацелася б сказаць пра нашы навучальныя ўстановы сферы культуры і мастацтва, якія выхоўваюць артыстаў-вакалістаў. Калі б сёння праводзіўся сапраўды глыбокі і дбайны геаграфічны адбор таленавітай моладзі па ўсёй Беларусі, мы мелі б непараўнальна больш шырокую і выразную палітру індывідуальнасцей. Гэта наблізіла б нас да еўрапейскай манеры вакальнага мастацтва.

Другі істотны недахоп нашай сістэмы адукацыі — своеасаблівы педагагічны канвеер, калі на сапраўды таленавітых вучняў не хапае часу, а падчас індывідуальных заняткаў класы перапоўненыя. Не веру, што педагог можа атрымаць годны прафесійны вынік, калі ў яго ным класе займаецца 12-13 чалавек. Гэта нонсэнс! У такім выпадку не хопіць ніякіх сіл — ні творчых, ні душэўных. У класе не павінна вучыцца больш за 5-6 выхаванцаў. Займацца трэба не паводле секундамера, а зыходзячы з мэтазгоднасці навучальнага працэсу, магчымасцей і патэнцыялу вучня. На жаль, у сучасных педагогаў шмат часу адымаюць бездары. Педагог павінен сам вырашаць, на каго выдаткоўваць час і каму аддаваць свае веды.

ЧАМУ?

Выстава «Дзевяць з паловай, ці Экалогія душы» прыўнесла невялікі драйв у сталічны мастацкі працэс і справакавала дыскусіі пра яе дарэчнасць ці сучаснасць.

Рэдакцыя часопіса «Мастацтва» вылучыла гэту падзею як значную, што праявілася і ў колькасці старонак, адведзеных для двух аналітычных матэрыялаў.

Пытанні засталіся толькі да назвы імпрэзы, таму мы звярнуліся да куратара Мікалая Паграноўскага.

Чаму вы назвалі свой праект «Дзевяць з паловай, ці Экалогія душы»? Па-першае, адкуль такія лічбы? Па-другое, пры чым тут экалогія, ды яшчэ душы?



— Звычайна мужчына, калі прадстаўляе сваю жонку, кажа: «Гэта мая палова». Удзельніца выставы Антаніна Фалей — жонка Генадзя Фалея, і таму мы жартаўліва назвалі выставу «Дзевяць з паловай».

Жах! Феміністак не баіцеся?

— Былі ўжо закіды... Ды і Антаніна пакрыўдзілася, маўляў, чаго гэта я палова! «Ты паўтара, а не палова, — адказваю. — Але для сцёбу напішам "палова"».

А экалогія душы — гэта найперш што?

— Яе чысціня. Калі экалогія душы закране большую частку людзей, то і сама прырода будзе экалагічнай. Як казалі ўсходнія мудрацы: «Думай добра, і ўсё будзе добра!»

МАСТАЦТВА ДЛЯ «МАСТАЦТВА»



Для мяне мастацтва ў першую чаргу — сродак камунікацыі, у якой творца можа станавіцца правадніком. Інфармацыя, якую ён атрымлівае ад навакольнага свету, праламляецца ў ім і перадаецца далей. Мне цікава паказваць у карцінах сваё стаўленне да прадмета ці падзеі.

Ёсць інфармацыя, якую немагчыма перадаць словамі. Напрыклад, складаныя, змешаныя пачуцці чалавека, якія не маюць дакладнага вызначэння, назвы.

Жывапіс для мяне — гэта спосаб перадачы неназваных пачуццяў. Мэта — захаваць тое, што хутка з'яўляецца і знікае, чаму звычайна не прыдаюць асаблівага значэння. Неназваныя пачуцці знаходзяць матэрыяльнасць, калі іх фіксаваць. Я спрабую захоўваць іх у вобразах, якія ствараю на палатне.

Самае складанае для мастака — разняволіць свой розум. У прынцыпе любога чалавека можна навучыць маляваць, і ён стане нядрэнным партрэтыстам або будзе пісаць някепскія краявіды. Але цяжэй навучыць думаць вобразна, свабодна... Вобраз — гэта нешта, што ўзнікае ў нашай свядомасці, ён не ўключаны ў выразную сістэму даных. Хутчэй за ўсё, гэта мы самастойна надзяляем яго пэўнымі ўласцівасцямі і размяшчаем у неабходнай нам плоскасці. Вобраз як сімвал, які выказвае ўнутранае пачуццё, нясе ў сабе пэўную іканаграфію. Але вобраз як свабодны элемент робіць іканаграфію ірацыянальнай.

Іван Семілетаў.

АДНЫМ СКАЗАМ

Ці можаце вы прывесці прыклады дзеяздольнасці мастацкай крытыкі?

Уладзімір Пяткевіч,
рэжысёр анімацыйнага кіно:
— Праблема з узроўнем і якасцю крытыкі; калі «Мастацтва» надрукавала інтэрв'ю, што ўзяла ў мяне Антаніна Карпілава, я ўспрыняў гэта як маральную падтрымку; калі ж па-размаўляць хочуць 20-гадовыя паненкі, якія нічога не ведаюць пра анімацыю, ад гутарак прынцыпова адмаўляюся.

Сяргей Шульга,
кінарэжысёр, дацэнт факультэта экранных мастацтваў Акадэміі мастацтваў:
— Крытыка часам уздымае на шчыт не вартае разгляду і адначасова «апускае» стужкі, якія потым атрымліваюць прызы на фестывалях; таму крытыка мае ўплыў, але яна не вартая места, якое займае.

Наталля Міхайлава,
мастацкі кіраўнік і галоўны дырыжор Дзяржаўнага камернага хору:
— Не магу. У лепшым выпадку ў публікацыях даецца агляд канцэрта, дзе ёсць агульныя ўражанні, аналізу выканання я не сустракаю.

Вячаслаў Воліч,
дырыжор Нацыянальнага тэатра оперы і балета Рэспублікі Беларусь:
— Розгалас, які маюць крытычныя выступленні, залежыць ад таго, у выданні якой скіраванасці выступленне з'явілася, таму рэзананс і вынік часам немагчыма спрагназаваць.

Уладзімір Савіч,
мастак, старшыня Саюза мастакоў:
— Хто сцвярджае, што крытыка непатрэбна ці яе тут няма, глупства кажа; да заўваг прафесіяналаў я заўсёды прыслухоўваюся, і на маю творчасць прафесійнае меркаванне пэўным чынам уплывае.

Канстанцін Селіханаў,
мастак:
— Хвалебныя словы ў нейкім артыкуле на мяне ніяк не ўздзейнічаюць, чаго я сапраўды чакаю, дык гэта прафесійнага аб'ектыўнага крытычнага разбору маёй творчасці.

Валерый Анісенка,
дырэктар, мастацкі кіраўнік Нацыянальнага тэатра імя Якуба Коласа:
— Чытаю зараз выдатны трохтомнік расійскага тэатральнага крытыка Марыны Дзмітрыеўскай — да такога ўзроўню аналітыкі ў нас набліжаецца толькі Таццяна Арлова.

Яўген Волкаў,
сцэнограф Новага драматычнага тэатра:
— Прафесійны разбор цяпер сустракаецца вельмі рэдка, бо, на жаль, сёння размова часцей за ўсё зводзіцца да катэгорый «падабаецца — не падабаецца».

Аўтар жывы! І за раялем...

«Мелодыя сэрца»
Праект кампазітара Дзмітрыя Даўгалёва і паэта Уладзіміра Пецюкевіча
Беларуская дзяржаўная філармонія

ТАЦЦЯНА МУШЫНСКАЯ

Дзмітрыя Даўгалёва ведае кожны, хто цікавіцца айчыннай эстрадай. Ягоныя песні — у большасці сваёй «хіты», з яго вакальнымі кампазіцыямі нашы выканаўцы перамагаюць на самых прэстыжных міжнародных конкурсах. Уражанне, што за яго новымі сачыненнямі часам «палююць», за іх змагаюцца.

Ён — адзін з самых яркіх і самабытных вучняў Яўгена Глебава, а той неталенавітых людзей у свой клас не браў. У музычных колах ходзяць легенды наконт адной з першых песень Даўгалёва, «Гаю мой, не кліч». Калі Міхаіл Якаўлевіч Фінберг, вялікі і неаспрэчны знаўца эстрады, упершыню пачуў яе, дык сказаў кампазітару: маўляў, усё, можаш нічога болей не сачыняць, у гісторыі айчыннай музыкі ты ўжо застаўся! Даўгалёў напісаў песню, калі быў яшчэ студэнтам. Цяпер яна ўваходзіць у «Залатую калекцыю» беларускай эстрады, калі з соцень вядомых і папулярных айчынных песень XX стагоддзя былі выбраны некалькі дзясяткаў лепшых. Вызначэнне калекцыі адбылося падчас правядзення Першай нацыянальнай прэміі ў галіне эстраднага мастацтва.

За творчасцю Дзмітрыя сачу даўно. З цікавасцю і захапленнем. Бо кантактаваць з чалавекам таленавітым — задавальненне. Але мяне заўжды непакоіла і абурала крыўдная неадпаведнасць паміж маштабам таленту і ступенню грамадскага прызнання. І шмат гадоў не магу адказаць на пытанне: чаму на авансцэне, у эфіры, на тэлеэкране не самыя яркія і таленавітыя?

Дзесяць гадоў таму я рабіла гутарку з кампазітарам і спытала: а калі ж аўтарская вечарына пройдзе на сталічнай сцэне, калі з'явяцца новыя дыскі? Праект Даўгалёва і Пецюкевіча «Мелодыя сэрца», прэзентаваны ў нашай філармоніі, своеасаблівы адказ на пытанне. Нарэшце! Аншлаг, поўная зала, дарагія кветкі, воплескі і букеты...

Чым захапіў праект? За тры гадзіны музыкі — лічы, акіян! — айчынная эстрада паўстала ў нязвыклым абліччы. Такой мы даўно яе не чулі і не бачылі. Інтэлектуальная публіка часта грэбліва ставіцца да эстрады, бо атаясамлівае паняцці «эстрада» і «папса». Але эстрада і «папса» — рэчы розныя. Тым больш што існуе эстрада высакародная, адрасаваная інтэлігентнаму слухачу. Песні, напісаныя творчым дуэтам кампазітара і паэта, — з'ява адметная. Яны даўно, як кажуць, крочаць па краіне. Разгорнеш газету — ноты надрукаваныя. Прыедзеш на конкурс — хтосьці гран-пры з іх сачыненнем возьме. Але калі разам, запар, калі масіў — уражвае болей.

Па-першае, наконт тэкстаў. Нідзе, ніколі, ні пры якіх абставінах — ні аднаго пошлага, дурнога ці выпадковага радка. Вершы не пра пустых і прэтэнцыёзных «дзевачак» і «хлопчыкаў», а пра таго і для таго, хто думае, адчувае, пакутуе, помніць. У вершах ёсць пачуццё — шчырае, у нечым наіўнае, але неверагоднай моцы. Часта адчуваецца драматызм, калі не трагедыйнасць. Але хапае і лірызму, светлага суму, гарэзнай радасці.

Па-другое, слухач, як ні пераконвай таго ў плённасці і прывабнасці авангардызму, хоча чуць меладычныя вакальныя творы. Прыгожыя, пяшчотныя, душэўныя. З багаццем меладычнага малюнка, з кранальнай інтанацыяй. Ці часта мы ўсведамляем, што нарадзіць мелодыю — амаль тое самае, што зрабіць навуковае адкрыццё? Тое, што потым будуць з задавальненнем спяваць лепшыя выканаўцы, трэба спачатку пачуць. Унутраным слыхам. Сярод жыццёвага тлуму і пабытовага шуму.

Глыбокая ўнутраная адпаведнасць верша і музыкі — з'ява рэдкая, але для сапраўдных песень неабходная. Калі мелодыя і слова з'яднаныя, яны ўздзейнічаюць непараўнальна мацней, чым паасобку. Мо таму сумесныя сачыненні тандэма такія энергетычна ёмістыя? Думаю, магчымасць падключыцца да прасторы «высокіх энергій» падсвядома адчуваюць выканаўцы. Бо запомніцца, вылучыцца, а тым больш перамагчы з музычнай драбязой або глупствам немагчыма.

Пра жанр. Шмат гістарычнай тэматыкі і рамантычных алюзій. Невыпадкова жанр многіх сачыненняў — драматычныя



Кампазітар Дзмітрый Даўгалёў.

ФОТА АНДРЭЯ СПРЫНЧАНА.


Вольга Клімовіч.


Валерый Дайнека.

балады, калі сакавітасць і паўнагучнасць фальклорных крыніц яднаецца з сучасным музычным стылем. Слухаеш — «прабівае». Камяк у горле...

Творчы тандэм Даўгалёва і Пецюкевіча аказаўся надзвычай плённым. Яны шукаюць і сачыняюць. Не стамляюцца (сведчанне — пачутыя прэм'еры). Не паўтараюць сябе, а гэта дарагога каштуе. З поўнай адказнасцю сцвярджаю: «Гаю мой, не кліч», «Пажадай мне, мама», «Балада», «Рэха жураўлінае», «Голуб з галубкай» — шэдэўры, якія з часам набываюць усё большую важкасць і прыгажосць.

Падрыхтоўка апошняга праекта заняла ў Даўгалёва амаль год. Амаль для ўсіх песень кампазітар напісаў новыя аранжыроўкі, бо меркаванае выкананне з аркестрам адклалася на няпэўны тэрмін. Значыць, вырашыў аўтар, аркестр і багацце яго гучання павінны адчувацца менавіта ў аранжыроўках. Яны разнастайныя, свежыя, вынаходлівыя.

Арыгінальнымі і вартымі сцэнічнага ўвасаблення падаліся фрагменты з рок-оперы «Агонь Праметэя». Над ёй Даўгалёў працаваў гадоў дзесяць, скончыў, але ці адбудзецца калі-небудзь прэм'ера, ніхто не ведае. Дзе вы, айчынныя прадзюсары і рэжысёры? Ау! Непасрэдныя эмоцыі залы выклікалі віртуозныя інструментальныя кампазіцыі (у дуэце з Ігарам Леўчуком) і фартэпіянныя сола, увасобленыя кампазітарам. Як кажуць у такіх выпадках, аўтар жывы! І — за раялем. П'есы «Танец над безданню», «Дарога», «Круіз» выразныя, дынамічныя, у іх шмат драйву і дасціпнасці.

І апошняе. Выканаўцы — як на падбор. Амаль заўжды не галасы, а «галасішчы». Яны зноў-такі стварaлі нейкае нязвыклае ўяўленне пра эстраду, нібыта дагэтуль мы жылі ў іншай краіне. Высвятляецца, што галасы ёсць! І прыродай пастаўленыя, і апрацаваныя навучаннем.

Сярод спевакоў асабліва моцнымі падаліся чацвёра. Алег Сямёнаў, чый голас, часам амаль арганнага гучання, сталее і набывае моц з кожным годам. Пётр Ялфімаў, харызматычны спявак, які надзіва пераканаўча ўвасобіў арыёза Праметэя з рок-оперы. Валерый Дайнека, якога любіць публіка, саліст «Беларускіх песняроў», на вечарыну прыехаў спецыяльна з Расіі. Ён шмат гадоў сябруе з Даўгалёвым і лічыць «Гаю мой, не кліч» уласнай візітоўкай. І нарэшце, Уладзімір Стамаці, «наш» па адукацыі, але цяпер украінец. Магутны і па знешніх параметрах, і па сіле вакалу спявак так скарыў залу, што яна проста заходзілася ад захаплення.

Цудоўна, што Міністэрства культуры сур'ёзна паспрыяла таму, каб праект «Мелодыя сэрца», дзе было занята шмат майстроў эстрады, адбыўся. Шкада, калі наступная вечарына Даўгалёва і Пецюкевіча здарыцца толькі праз пяць ці дзесяць гадоў...■

■ СІГНАЛЬНЫ ЭКЗЭМПЛЯР

ГРУНТОЎНАЕ ДАСЛЕДАВАННЕ «БЕЛАРУСКАЕ КАНЦЭРТНА-ВЫКАНАЛЬНІЦКАЕ МАСТАЦТВА: АПОШНЯЯ ТРЭЦЬ ХХ — ПАЧАТАК ХХІ СТАГОДДЗЯ» выпусціла выдавецтва «Беларуская навука». Праца над ім вялася на працягу трох гадоў пры фінансавай падтрымцы Міністэрства культуры.

Разам з традыцыйнай формай кнігі сёння ўсё часцей выкарыстоўваюцца найноўшыя электронныя варыянты. Але папулярнае ў савецкія часы выслоўе «кніга — найлепшы падарунак» не састарэла і па-ранейшаму актуальнае. Менавіта такі цудоўны падарунак зрабіў усім айчынным музыкантам прадстаўнічы аўтарскі калектыў.



Кніга атрымалася ўнушальнай па аб'ёме (560 старонак) і важкай па змесце. Аўтары — добра вядомыя навукоўцы і практыкі Таццяна Мдзівані (навуковы рэдактар), Галіна Цмыг, Надзея Юўчанка, Кацярына Дулава, Барыс Нічкоў, Вольга Савіцкая, Наталля Вітчанка. Даследчыкам трэба было сабраць, сістэматызаваць і навукова асэнсаваць вялікую колькасць факталагічнага матэрыялу, які сабраўся за апошнія чатыры дзесяцігоддзі канцэртнай дзейнасці. Прычым у розных галінах — сольным, ансамблевым, харавым і аркестравым музіцыраванні.

Цэласная карціна развіцця прафесійнага выканальніцтва ў гэты перыяд ствараецца даследчыкамі ў тым ліку і на фоне іншых значных культурных і грамадскіх з'яў. Дзякуючы грунтоўнай працы зрабілася магчымым у поўным аб'ёме паказаць усе формы сучаснай канцэртнай дзейнасці. Аўтарамі глыбока і ўсебакова прааналізавана творчасць розных пакаленняў беларускіх музыкантаў, калектываў і дырыжораў. Выразна акрэслена нацыянальная самабытнасць айчыннага канцэртна-выканальніцкага мастацтва і выяўлены менавіта тыя культурныя здабыткі, што прывялі да яго росквіту.

Цудоўна афармленае, добра ілюстраванае выданне суправаджаецца аўдыядыскам, што можна лічыць своеасаблівым падарункам уладальнікам кнігі.

Вера Гудзей-Каштальян.

ВАРЫЯЦЫІ



НАТАЛЛІ ГАНУЛ

Гляджу на афішы апошніх гадоў і з сумам адзначаю паступовае знікненне міжнародных фестываляў, канцэртаў маладых беларускіх кампазітараў і выканаўцаў. Іх адсутнасць парушае своеасаблівы «экалагічны» кругазварот, пазбаўляе нацыянальную музычную гісторыю натуральных працэсаў нараджэння новых імёнаў, адбору якасных і арыгінальных кампазітарскіх опусаў. Урэшце ў выканаўцаў знікаюць стымул і матывацыя, а публіка не ведае «сваіх герояў».

З класічных сказаў «Хто вінаваты?» і «Што рабіць?» сёння больш актуальны апошні. Якім мусіць быць беларускі арт-менеджар, што займаецца акадэмічным мастацтвам? Ці існуе матэрыяльны і навуковы грунт для таго, каб адкрыць адпаведны факультэт ці хоць бы курсы перападрыхтоўкі ў спецыялізаваных ВНУ музычнага кірунку? На гэтыя пытанні складана адказаць.

Разам з калегамі, кампазітарам Канстанцінам Яськовым і хормайстрам Аляксандрам Хумалой, на працягу некалькіх гадоў мы выконвалі функцыі арт-менеджараў, арганізоўваючы шэраг праектаў, у тым ліку серыю канцэртаў сучаснай музыкі, фестываль «Дыялогі». Аншлагавыя канцэрты, актыўная рэакцыя СМІ пацвердзілі: такія акцыі патрэбныя. Колькасць музыкантаў, якія хацелі б удзельнічаць у іх, не змяншаецца. Узмацняюцца сувязі з выканаўцамі з Расіі, Украіны, Польшчы, якія літаральна «жывуць» на фестывальных праектах і вандруюць з аднаго на другі. Нашых артыстаў добра ведаюць больш па ўдзеле «там». А вось прапановы замежнікам ехаць да нас не гучыць.

На жаль, у большасці выпадкаў станоўчы вынік нараджаецца дзякуючы энтузіязму, здольнасці працаваць «за ідэю», генетычнай любові да прафесіі і жаданню выжыць ва ўмовах «рынкавых джунгляў». Нявырашанымі застаюцца не толькі фінансавыя пытанні, але і праблемы адсутнасці аддзелаў маркетынгу. Праз гэта — недастатковы аналіз культурнага і сацыяльнага асяроддзя, недасканаласць метадаў працы з мецэнатамі і спонсарамі. Паспяховы арт-менеджар не толькі хоча ажыццяўляць задуманае, але і ведае прафесійныя асновы таго, як гэта зрабіць. Некалі Чарльз Дарвін сказаў: «Выжывае не самы дужы ці самы разумны, а той, хто больш успрымальны да змен».■

Шматаблічная Манон

Гастролі
Нацыянальнай оперы «Эстонія»

ТАЦЦЯНА МУШЫНСКАЯ

У Мінск прыехала ажно 260 прадстаўнікоў талінскага тэатра. Адначасова ў Талін выправіліся нашы оперная і балетная трупы, дэсант склаў 210 чалавек. Такія абменныя гастролі не ладзіліся ў Беларусі з Эстоніяй ні ў савецкі, ні ў постсавецкі перыяд, а надарыліся ўпершыню. Як дасціпна заўважыў падчас прэс-канферэнцыі дырэктар эстонскай опернай трупы Март Мік, «на тыдзень мы памяняліся дамамі». Сцэна талінскага тэатра па сваіх памерах у два разы меншая за нашу, таму салісты шчыра прызналіся, што напачатку спужаліся параметраў нашай пляцоўкі. Але самі спектаклі сведчылі: у мінскай сцэнічнай прасторы яны асвоіліся.

Эстонцы прывезлі пастаноўкі, якія лічаць лепшымі: оперы «Манон Леско» Пучыні, «Травіята» Вердзі, балеты «Шчаўкунок» у пастаноўцы Бэна Стывенсана і «Манон» з харэаграфіяй Кенэта МакМілана. Як фарміравалася гастрольная афіша?

Па-першае, госці зыходзілі з назваў, якія самі хацелі паказаць. Па-другое, улічвалі тэхнічныя параметры сцэны. І, па-трэцяе, думалі, як спектаклі будуць прадавацца. Што да апошняга, дык зала запоўнілася амаль цалкам. Напэўна, уласны балет эстонцы ацэньваюць вышэй (кошт квіткоў даходзіў да 800 тысяч), опера каштавала менш (да 500 тысяч). Дарэчы, у самім Таліне расцэнкі наступныя: прэм'еры — 30-35 еўра; каб трапіць на спецмерапрыемства, трэба аддаць да 60-ці; звычайны кошт квіткоў — 10-30 еўра. Не надта танна. Чвэрць ці нават трэцяя частка талінскай публікі — турысты. Таму ў рэпертуары оперныя шлягеры кшталту «Травіяты», «Кармэн», «Багемы». Цікава, што ў тэатры «Эстонія» ідуць не толькі оперы і балеты, але і класічныя аперэты разам з мюзікламі («Мая цудоўная лэдзі», «Чалавек з Ламанчы»).

Калі аналізуеш іх афішу, заўважаеш шмат рэдкіх назваў. Надзіва багата твораў на музыку нацыянальных аўтараў. І не выпадкова. Спектаклі па творах эстонскіх кампазітараў — праява мэтанакіраванай палітыкі. І гэтаму варта павучыцца. Кожныя два-тры гады калектыў заказвае новы твор камусьці з айчынных аўтараў. Не так даўно адбылася прэм'ера дзіцячай оперы «Прынц і жабрак», галоўныя партыі ў ёй спяваюць блізняты.

Цяпер — пра непасрэдныя ўражанні ад спектакляў. Спынімся на двух сцэнічных увасабленнях аднаго сюжэта — рамана абата Прэво, прысвечанага жыццю куртызанкі Манон Леско. На ўвасабленнях оперным і балетным. Тым больш, такая сітуацыя здараецца рэдка.

У аснове эстонскіх спектакляў ляжаць розныя партытуры. Харэаграфічны грунтуецца на музыцы Жуля Маснэ. Яго опера, напісаная ў 1884-м, была пастаўлена на сцэне нашага тэатра больш за паўстагоддзя таму. Калі славуты англійскі харэограф Кенэт МакМілан пачаў працаваць над тэмай, музычную рэдакцыю будучага балета зрабіў для яго Марцін Етс, спалучыўшы фрагменты з іншых, ажно 13-ці (!), опер Маснэ, яго сімфоній, але не выкарыстаўшы музыкі з оперы «Манон».

Оперны спектакль грунтуецца на партытуры Пучыні (гэта адно з першых яго буйных сачыненняў, у ім чуюцца будучыя «Багема» і «Батэрфляй»). Музычны матэрыял арыгінальны, пачуццёвы, мінскаму слухачу незнаёмы. Апошняя акалічнасць, магчыма, і ставрае пэўную перашкоду. Да яго трэба прызвычаіцца, паслухаць неаднойчы. У балеце пластыка — рэч красамоўная, яна не патрабуе перакладу. У оперы важныя адценні адносін, акалічнасці сюжэта. Асабліва калі слухаеш упершыню. І замест таго, каб атрымліваць асалоду выключна ад спеваў, раз-пораз касавурышся ў бок «бягучага радка»: «Што ж ён сказаў ёй (або яна яму)?»

Што да рэжысуры і агульнага пастановачнага рашэння, дык тут супастаўленні таксама выяўляюць кантраст і нятоеснасць бачання канфлікту. МакМілан, класік харэаграфіі, паставіў гэты спектакль даўно, лонданская прэм'ера адбылася ў 1974-м. Розныя тэатры свету лічаць за гонар ўвасобіць яго харэаграфію, але далёка не ўсім такі дазвол даюць спадкаемцы балетмайстра. Талінскай трупе дазволілі, і прэм'ера там адбылася ўсяго два гады таму.

Пластычная мова славутага англічаніна нечаканая. У ёй няма архаікі і маральнай састарэласці. Уменне прадбачыць, што будзе цікава гледачу праз шмат гадоў, — прыкмета вялікага таленту. Вабіць свежасць харэаграфічнага мыслення. Уражваюць складаныя дуэты, якіх шмат у кожнай дзеі, вынаходлівыя падтрымкі, што патрабуюць віртуознай тэхнікі і дасканалага валодання целам. Уменне разлічыць рух па секундах, каб не памыліцца і супасці з аркестрам.

Прэм'ера оперы «Манон Леско» адбылася ў Таліне таксама два гады таму, у 2011-м. Пастаноўшчыкам выступіў Андрэйс Жагарс, дырэктар Латвійскай оперы, артыст па адукацыі, удалы менеджар. На Мінскі калядны форум 2011 года Латвійская опера прывозіла ажыццёўленую ім пастаноўку «Травіяты». Яна прываблівала арыгінальнасцю бачання. «Манон» уражвае менш. Пры ўсёй павазе да яго, трэба прызнаць, што Жагарс — постаць усё-такі крыху меншага маштабу, чым Кенэт МакМілан.

Балетмайстар у спектаклі пакінуў час дзеяння нязменным — гэта XVIII стагоддзе. Карэты, камзолы, парыкі, пышнія строі паненак... Пастаноўшчык дае панараму жыцця розных слаёў грамадства, ад арыстакратаў да жабракоў. Балет МакМілана захоўвае чароўны вэлюм эпохі, уражвае кантрастамі (шыкоўны баль у 2-й дзеі — і турма ў 3-й, феерычныя строі гасцей — і арыштанцкія робы). Адначасова прымушае глыбока спачуваць галоўным героям і іх драме.

Жагарс перанёс дзеянне оперы ў 60-я гады XX стагоддзя. Поўдзень Францыі, весяліцца «залатая моладзь». Замест куртызанак — студэнты-бунтары. Музыка, сюжэт, героі — усё нібыта сышлося. Мяркую, у пастаноўкі ёсць свае прыхільнікі. Але надта малая адлегласць між цяперашняй рэальнасцю і часам сцэнічным пазбаўляе спектакль другога і трэцяга плана. А таксама дыстанцыі і таямніцы. У некаторых сцэнах «Манон Леско» ўспрымаецца як тэлерэпартаж з Францыі, дзе бунтуюць студэнты. Толькі навошта ім яшчэ і спяваць?..

У пастаноўцы хапае яркіх фрагментаў. Выключна зроблены масавыя сцэны ў 1-й і 2-й дзеях. У кожнага артыста хору ці мімансу — уласная сцэнічная задача. Таму паводзіны кожнага героя натуральныя. Усе занятыя справай, ніхто не пазіруе. Няма штучнасці. Уражанне, што бачыш фрагмент з фільма эпохі неарэалізму.

Такім чынам, шыкоўная парыжская куртызанка ператвараецца ў самую папулярную дзяўчыну ў горадзе (оперная Манон — Айле Асзоній). Спявачка мае прыгожы і адметны голас, эмацыйна сябе паводзіць. Шкада, мастак па касцюмах (Крысціна Патэрнака з Латвійскай оперы) празмерна захапляецца чырвоным колерам у яе абліччы. Чырвоныя туфлі і нават чырвоныя панчохі. Чырвоная сукенка на фоне чырвонай канапы. Ажно занадта!

Леско (Раўно Элп), брат гераіні, нагадвае ці гандляра, ці італьянскага мафіёзі, які імкнецца прадаць усё што можна. Нават родную сястру. Кавалер дэ Грые ператварыўся ў Рэнэ дэ Грые, беднага студэнта. Выканаўца партыі, тэнар Март Мадыстэ, мае прыгожы тэмбр голасу. Геронт дэ Равуар (Март Лаўр), высокі і крыху нязграбны «спонсар» гераіні, да якога яна збягае ад студэнта, успрымаецца як тыповы «татуля», толькі оперны.

Ці можна сцвярджаць, што ў гераіні ёсць выбар? Як на мой густ, дык невялікі. З адным не надта надзейна, бо якія перспектывы сумеснага жыцця са студэнтам? Другі надзейны, але стары і непрыгожы. Пакуль хцівая і прагная да багацця

ФОТА ПРАДСТАЎЛЕНА НАЦЫЯНАЛЬНЫМ ТЭАТРАМ ОПЕРЫ І БАЛЕТА.



«Манон» Жуля Маснэ.
Алена Шкатула (Манон),
Віталь Нікалаеў (Пан Ж.М.).

паненка імкнулася не свае брыльянты забраць і адкрыць сейф (з дапамогай брацiка), тут і паліцыя з'явілася. Ну, так здарылася! Крымінальныя разборкі... Драма ёсць у музыцы, але, на жаль, яе няма ў оперным спектаклі.

Балетная інтэрпрэтацыя акрэслівае больш складаныя пытанні. І адначасова імкнецца даць на іх адказы. Манон — увасабленне вечнай жаноцкасці, магічнае ўздзеянне якой адчувае кожны? Або куртызанка, якая імкнецца да нечуванай раскошы і грошай? Яны шчырая ці лжывая? У чым прычына яе трагедыі? У збегу акалічнасцей? У імкненні спалучыць каханне і заможнасць? Як вырашыць дылему: жыць разам з любым, але ў галечы, або з нялюбым, ды сярод раскошы? Слухаць сэрца ці жыць па разліку? Такое пытанне актуальнае не першае стагоддзе.

Рэжысёрская задума ўвасабляецца ў вобразах, у пластычнай і эмацыйнай адпаведнасці артыста герою. У харэаграфічнай «Манон» выканаўцы галоўных партый надзіва пераканаўчыя. Віталь Нікалаеў — Пан Ж.М. — паўстае злым геніем, які спачатку без межаў захапляецца гераіняй, узносіць яе на Алімп, а потым, раз'юшаны, «здае» былую каханку паліцыі. Рамантычнасцю аблічча, прыгожымі лініямі пластыкі, унутранай парывістасцю запамінаецца Максім Чукароў (дэ Грые). Ён вызначаецца цэласнасцю натуры. А Пан Ж.М. і сама Манон, здаецца, час ад часу змяняюць маскі.

Адным з самых яркіх уражанняў эстонскіх гастроляў сталася выступленне ў галоўнай партыі спектакля Алены Шкатула, беларуска-эстонскай балерыны. Дзесяць гадоў таму яна скончыла наш харэаграфічны каледж, два сезоны танцавала ў мінскай трупе, выконваючы невялікія партыі. Сярод сольных запомніліся яе Ганна Багранародная ў «Страсцях» і Дзяўчына ў «Балеро». Відавочна, у Мінску яе не бачылі ў ліку вядучых. Алена з'ехала ў Талін у 2008-м, не так і даўно. У тым была рызыка (пачаць усё спачатку), але яна аказалася апраўданай і дала нечаканы плён. Шкатула зрабілася надзіва запатрабаванай! Цяпер танцуе Адэту—Адылію, Жанну Эбютэрн у балеце «Мадыльяні — акаянны мастак», каралеву Анну ў «Трох мушкецёрах». Алена паўстала ў Мінску як пераможца. Яе гераіня — у арэоле зіхатлівай жаноцкасці. А сама балерына пераканала, што здолела прынцыпова змяніць свой артыстычны лёс.

Манон — складаная партыя. Артыстка літаральна не сыходзіць са сцэны. Шмат варыяцый, а ў іх багата «пальцавай» тэхнікі. Вялікія, разгорнутыя дуэты з дэ Грые ўспрымаюцца як самыя яркія эпізоды спектакля і «астравы лірыкі». Асабліва моцнае ўражанне пакідае першы, пастаўлены на музыку славутай «Элегіі». Зала была заварожана той пранікнёнасцю і паглыбленасцю ў пачуццё, якое для абодвух герояў адкрылася так нечакана.

У апошняй дзеі Манон паўстае іншай. Яна — быццам зламаная кветка, чые дух і прыгажосць загублены фізічнымі выпрабаваннямі, турэмным зняволеннем, увогуле падзеннем з вышыні грамадскай іерархіі. Моцны фінал балета, калі Манон памірае на руках каханага. А што далей? Які быў сэнс ва ўсіх папярэдніх учынках, калі гісторыя скончылася так трагічна?! Застаюцца ў памяці рукі дэ Грые, узнятыя да неба ў адчаі і скрусе.

Увогуле знаёмства з эстонскімі операй і балетам аказалася надзвычай карысным. Новыя назвы пашыраюць наш кругагляд. Кожная гастрольная вандроўка ўсталёўвае трывалыя тэатральныя сувязі. Думаю, яны будуць толькі ўмацоўвацца ў наступныя сезоны. Акрамя таго, параўнанні і супастаўленні дапамагаюць лепш выявіць здабыткі і заваёвы нашай уласнай трупы і ўбачыць яе месца ў разнастайнасці аблічча ўвядомых еўрапейскіх тэатраў. ■

Рэпартаж з пякельных колаў

Чытка п’есы Паўла Пражко «Тры дні ў пекле» ў Цэнтры беларускай драматургіі і рэжысуры

АЛЕНА МАЛЬЧЭЎСКАЯ



ФОТА АНДРЭЯ СПРЫНЧАНА.

Аднойчы мы страцім беларускага драматурга Паўла Пражко. І калі за ім трывала замацуецца нацыянальнае азначэнне «расійскі», будзем здзіўляцца: «Ну, як так? Ён жа беларус! Нарадзіўся ў Мінску, пісаў пра Мінск». Маштабы асваення яго няпростых тэкстаў ужо непараўнальныя. Сёлетняя асноўная і спецыяльныя праграмы расійскай Нацыянальнай тэатральнай прэміі і фестывалю «Залатая маска» стракацяць спектаклямі па п’есах Пражко: «Салдат», «Злая дзяўчына», «Я вольны». А яго новы твор «Тры дні ў пекле» атрымаў першую прэмію ў драматургічным «Конкурсе конкурсаў» «Залатой маскі». Дарэчы, як і ў мінулым годзе, два з трох асноўных прызоў дасталіся беларусам: пераможцам інтэрнэт-галасавання стаў тэкст Дзмітрыя Багаслаўскага «Ціхі шорах адыходзячых крокаў».

На Беларусі асваенне творчасці Пражко адбываецца больш сціпла і марудна, часцей з дапамогай чытак. Але з дадзенага супрацьпастаўлення не варта рабіць выснову, што гэта адмоўная рыса сучаснага беларускага тэатральнага працэсу. Чытка — самастойная тэатральная форма, якая мусіць існаваць і развівацца, яна неабходна для працы з сучасным тэкстам. Адмоўнае ў тым, што з тэкстамі Пражко амаль не наважваюцца працаваць у іншых формах і робяць адзінкавыя паказы (прычын дастаткова, але гэтым разам не пра іх). Фактычна, па п’есе Пражко ў беларускай тэатральнай прасторы існуе толькі адзін рэпертуарны спектакль — «Гаспадар кавярні», які Кацярына Аверкава паставіла ў 2012 годзе ў Магілёўскім абласным драматычным тэатры. І нейкім добрым знакам падаецца тое, што новы тэкст драматурга «Тры дні ў пекле» зацікавіў менавіта Кацярыну Аверкаву. У сярэдзіне сакавіка п’есу прачыталі на пляцоўцы Цэнтра.

У дачыненні да п’ес Паўла Пражко варта адзначыць уласцівую аўтару прагу да аб’ектыўнай фіксацыі рэчаіснасці — такой, якая яна ёсць. «Тры дні ў пекле» — гэта рэпартажны фотаздымак з дакладнай датай. У тэксце неаднаразова падкрэсліваецца: дзеянне адбываецца ў лютым 2012 года. У фокус увагі аўтара трапілі звычайныя мінчане. Алкаголік, які збіраецца ў ЛПП. Чарнобылец, які атрымаў кватэру ў Мінску і працуе ахоўнікам у краме. Міліцыянер, які лічыць, колькі грошай ён зэканоміў на бясплатным праездзе. Дзяўчына, якая працуе ў музеі. Школьнік, які тлумачыць бабулі, што такое конверсы... «Здымак» дапаўняюць пазнавальныя дэталі: кошт квіткоў, трасянка, гарадскія маршруты. Тэкст стварае ілюзію, што Пражко, як сапраўдны фатограф, не ўмешваецца ў жыццё персанажаў, а толькі фіксуе яго праявы ў часе і прасторы. Адзіны момант, дзе аўтар дазваляе сабе ацэначную ацэнку, гэта назва — «Тры дні ў пекле». Але на абмеркаванні высветлілася, што мінскі мікрараён Малінаўка стаў «пеклам» з вельмі спецыфічных прычын. Драматург патлумачыў: ён даведаўся пра тое, што ў гонар Алімпіяды-80 забудова Малінаўкі вялася ў форме колаў, і назву нарадзіла метафарычная паралель з коламі пекла, па якіх павінны вандраваць героі з Малінаўкі-1 у Малінаўку-8.

Дакладна датаваная гарадская гісторыя прымушае мінчан пазнаваць і параўноўваць. Так, сёння ўжо няма гэтага аўтобуснага маршруту, бо адкрыты новыя станцыі метро. Дзесяці- і дваццацірублёвыя купюры больш не ходзяць. Курс долара змяніўся. Але мы засталіся. І жывем ва ўсё той жа анамаліі: недзе паміж інфармацыйным грамадствам і грамадствам савецкага часу. Дзе сушы і ЛПП — гэта з’явы ў адной прасторы.

Варта адзначыць, што, нягледзячы на дакументальнасць, тэкст мае і высокі ўзровень абагульненасці, які дазваляе выклікаць цікавасць рэжысёраў і гледачоў і па-за межамі Мінска. Бясконцыя падлікі коштаў і грошай; адчуванне, што кожны твой крок фіксуецца ў базах даных; бессэнсоўнасць жыцця.

Прадстаўляючы тэкст, Кацярына Аверкава пастаралася перадаць адчуванне ціску гарадской прасторы і зрабіць відавочным той факт, што гаворка вядзецца менавіта пра нас, няхай мы і не згаджаемся атаясамліваць сябе з ахоўнікамі, алкаголікамі і міліцыянерамі. На карысць рэжысёру сыграла і прастора невялікай пляцоўкі. Каробка глядзельнай залы, дзе прысутныя зазвычай сядзяць шчыльнымі шэрагамі, стала нібы люстраным адбіткам падобнай каробкі на сцэне, у якой змяшчаліся дзевяць акцёраў (такая колькасць чытальнікаў дазволіла зрабіць знакамітыя рэмаркі Пражко сцэнічным і дынамічным тэкстам). Паміж рэальнасцямі — пад столлю на вяровачцы — вісеў мабільны тэлефон: яго камера нібыта фіксавала гэтыя групавыя партрэты па абодва бакі. І ў той жа час тэлефон нагадваў пра галоўнае пытанне пякельнай анамаліі: навошта чалавек, якому часам не стае грошай на ежу, набывае ў салоне дарагі тэлефон апошняй мадэлі?

А галоўнае пытанне абмеркавання традыцыйнае: які лёс чакае гэту работу далей? (Існаванне Цэнтра, зрэшты, таксама падобна на анамалію — сувязь паміж эксперыментальнай і рэпертуарнай прасторай ніяк не ўсталюецца належным чынам.) Кацярына Аверкава адзначыла, што ёй бы хацелася дарабіць гэтую працу для рэпертуару Цэнтра. Слова «рэпертуар» абнадзейвае. І змяншае верагоднасць страты. ■

ВІНШАВАННЕ КАЛЕГІ

У адным запалкавым карабку

З маёй будучай партнёркай актрысай Беларускага дзяржаўнага тэатра лялек, заслужанай артысткай Рэспублікі Беларусь Валянцінай Пражэевай я пазнаёміўся, калі прыйшоў у Лялечны працаваць рабочым сцэны. Яна іграла Мачаху ў «Папялушцы». Усё, што рабілася ў тэатры, мяне так захапіла, што, мусіць, у той час я і нарадзіўся як акцёр. Маладзенькая Валя адразу вылучылася вельмі прывабнай рысай: яна была цалкам адданая творчаму працэсу і не звяртала ўвагі на тое, што рабілася вакол яе, — а рабілася вельмі



смешнае. Мы былі схаваныя за шырмай, і гарэзнікі маглі запэцкаць нашы твары памадай ці падвесіць ззаду паперку, на якой напісана што-небудзь крыўднае. Вядома, за гэта хуліганства доўга папракалі на сходах, нагадваючы пра «вялікую місію мастацтва». Ды каб не было дурэння, мы мабыць памерлі бы ад нудоты тагачасных патрыятычных казак. А калі ў тэатр трапляла выдатная літаратура, усе ажыўляліся, неяк святлелі і — не дурэлі. Разам з Валяй!

Поспех гэтую артыстку не абмінуў. У лялечным тэатры, дарэчы, як і ў драматычным, жаночых роляў заўсёды менш, чым мужчынскіх, але Валянціна стварыла цэлую галерэю цікавых і непаўторных вобразаў, якія могуць скласці асабістую скарбонку майстра. Гэта Ева з «Боскай камедыі», Галатэя з «Цудоўнай Галатэі», Дачка Бабы-Ягі са спектакля «Да трэціх пеўняў», Эльзевіра Рэнесанс у «Клапе» Уладзіміра Маякоўскага, Каралева Анна з «Шэвалье д'Артаньяна», цудоўная Машка з «Ляўшы». Дакладнасць характару і яркая пластыка, дасканаласць партнёрства, тэмпарытм пастаноўкі шмат у чым залежалі ад Пражэевай. Яе апошнія работы ў спектаклях «Ганэле» (Тульпе) і «Снежная каралева» (Шаманка) сведчаць: артыстка знаходзіцца ў няспынным пошуку. Што да ролі Аркадзінай у «Чайцы», дык ствараецца ўражанне, быццам Чэхаў пісаў яе ў разліку на Валянціну…

Хочацца сказаць, перафразуючы персанажаў Рыгора Горына з п'есы «Дом, які пабудаваў Свіфт»: «Закапае нас гэта мастацтва ў адным запалкавым карабку — але задаволенымі». Няхай тое будзе як мага пазней. А сёння я жадаю табе доўгіх гадоў, разумення, падтрымкі і спагады тваіх калег і родных.

Уладзімір Грамовіч,
заслужаны артыст Рэспублікі Беларусь.

ФОТА АНДРЭЯ СПРЫНЧАНА.

АРТ-СКРЫЖАВАННІ

СПЕКТАКЛЬ КАЎНАСКАГА КАМЕРНАГА ТЭАТРА «КОБА» па п'есе Эдварда Радзінскага з поспехам прайшоў на сцэне Новага драматычнага тэатра г. Мінска. Паказ адбыўся пры падтрымцы Пасольства Літоўскай Рэспублікі ў Рэспубліцы Беларусь і Літоўскага цэнтра культуры, адукацыі і інфармацыі. Папярэдне паміж беларускім і літоўскім тэатрамі была падпісана дамова аб супрацоўніцтве.

Сцэнічнае мастацтва Літвы выклікае павышаную цікавасць у беларускай публікі, але з творчасцю Каўнаскага камернага тэатра гледачы не сустракаліся працяглы перыяд. Гэтым разам у асабліва папулярным сярод акцёраў жанры «мона» былі прадстаўлены: вядомы твор Эдварда Радзінскага, уражальнае акцёрскае выкананне Аляксандраса Рубіноваса і тонкая рэжысура Станіславаса Рубіноваса. Маналог старога чалавека — гэта пранізлівы расповед блізкага сябра Кобы. Нябачнай прысутнасці ў сваім жыцці «айца ўсіх народаў» ён не мог пазбыцца цягам дзесяцігоддзяў. Феномен асобы Іосіфа Сталіна ў спектаклі даследуецца праз думанне іншага чалавека. Правадыр нібы ўкараняецца ў чужой свядомасці, пераследуе ў кожным руху, уваходзіць у дом, матэрыялізуецца не толькі праз вядомыя артэфакты — люльку, шклянку з гарбатай — але і праз настойлівае гучанне вядомай мелодыі «Суліко», праз стасункі з дачкой і нават праз вонкавае падабенства.



Персанаж Аляксандраса Рубіноваса знешне, здаецца, так нагадвае Кобу. Але ў ягоным голасе то прасочваюцца інтанацыі разгубленага, стомленага чалавека, то гучаць спеўныя адмысловыя акцэнты самога Радзінскага. У гэтай тонкай псіхалагічнай гульні з горкім прысмакам болю і адчаю адзіны сэнс: нагадаць сучаснікам пра хуткаплыннасць часу, які зацірае сляды любога злачынства.

Распачаты культурны абмен неўзабаве працягнецца гастролямі Новага драматычнага тэатра ў Каўнасе. У маі, падчас Дзён культуры Літвы ў Беларусі, мінскія гледачы ўбачаць яшчэ адзін спектакль камернага тэатра — «Дзень і ноч» па п'есе «Яма» Дайвы Чапаўскайтэ.

АКТУАЛІІ

АЛЕНЫ МАЛЬЧЭЎСКАЙ



Добры драматург — мёртвы драматург. XX стагоддзе прапанавала аўтарам п'ес два спосабы памерці. Першы — знікнуць фізічна і забраць з сабой у магілу ўсе заўвагі наконт увасаблення на сцэне ўласнай творчай спадчыны. Другі — памерці, растварыцца ва ўсіх, хто заняты працай над спектаклем (ад рэжысёра да бутафора). Адзіны адказ рэжысёрскаму «Я так бачу!» — маўклівая крывая ўсмешка на прэм'еры.

Але пакуль увага тэатральнай грамадскасці скіравана на вызначэнне адпаведнасці сучаснаму мастацкаму ўзроўню драматургіі Петрашкевіча, Крапівы і Макаёнка, жывыя ажылі. Павел Пражко адмяніў Арыстоцеля. І, на маю думку, на пачатку XXI стагоддзя з упэўненасцю можна сцвярджаць: з'явіўся тэатр драматурга.

Што гэта такое? Тэатральная форма, у якой усё падпарадкоўваецца тэксту (можна правесці аналогію з узніклым на некалькі дзесяцігоддзяў раней тэатрам мастака, існаванне якога ўжо ні ў каго не выклікае сумненняў: у ім усё падначальваецца візуальнаму бачанню, малюнку). Тэатр драматурга працуе выключна з сучаснымі тэкстамі — пераважная большасць іх адносіцца да новай драмы, частка створана з дапамогай тэхнікі verbatim.

Доказам існавання тэатра драматурга можна лічыць такую з'яву, як чыткі. Вакол яе шмат спрэчак: гэта эскіз спектакля ці самастойны твор мастацтва? Мне падаецца, другое. Гэта спектакль, у якім задача рэжысёра не інтэрпрэтаваць, а прадставіць тэкст.

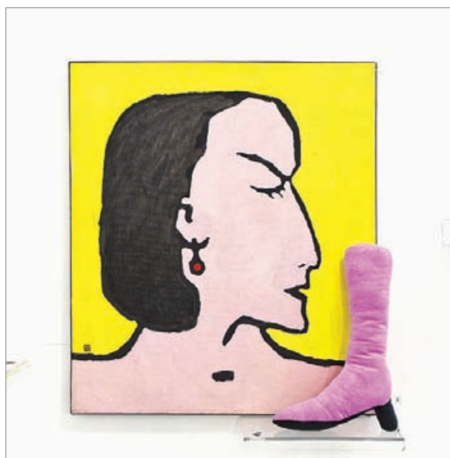
І вось тут паўстаюць пытанні значна больш цікавыя за «Існуе тэатр драматурга ці не?» (адказ відавочны). Сфармуляваць іх можна так: тэатр драматурга — гэта новыя формы ці першыя прыкметы крызісу тэатра рэжысёра? Карыстаючыся прынцыпамі чыткі, пастаноўшчыкі сапраўды лічаць, што паўнавартаснае рэжысёрскае рашэнне — не ключ да сучаснага тэксту, ці яны проста пакуль не маюць іншага выйсця?

Але ў любым выпадку цяпер лепшы рэжысёр постсавецкай прасторы — той, хто здольны памерці, напрыклад, у 535 фатаграфіях і 13 рэпліках п'есы «Я вольны» Паўла Пражко ці сярод сямі аднаактовых п'ес у «Танцы Дэлі» Івана Вырыпаева. І я нідзе не напісала, што гэта дрэнна.. ■

Для ўнутранага карыстання

Праект
«У межах уласнага "Я": мастак-калекцыянер у Беларусі»
Галерэя «Ў»

ВІКТОРЫЯ ГУЛЕВІЧ





Аляксей Губараў. Фрыда. Аб'ект. 2012.
Сяргей Шабохін. Без назвы. Аб'ект. 2012.
З калекцыі Жанны Гладко.

Сёння любы аматар мастацтва можа дазволіць сабе набыць твор — гаворка ідзе пра ўнікальныя працы беларускіх аўтараў. У краіне маецца вялікая колькасць арт-аб'ектаў, якія маглі б стаць часткай дзяржаўных або прыватных фондаў культурных каштоўнасцей. Аднак значна большы інтарэс да іх праяўляюць прадстаўнікі замежнай супольнасці, таму істотная частка прац сыходзіць за мяжу. Многія знаўцы, на жаль, недаацэньваюць дасягненні нашых творцаў у сферы сучаснага мастацтва, таму цікавасць да калекцыянавання іх работ прыкметна знізжана. А гэта ж не толькі выгадны спосаб інвеставання, але і захаванне спадчыны і культурных традыцый народа.

Хоць выраз «калекцыянер беларускага мастацтва» сустракаецца рэдка, працэс усё ж развіваецца, і часта ў ім удзельнічаюць самі беларускія мастакі. Часам і банкі, аднак яны звяртаюць увагу пераважна на перспектыўных творцаў.

Выстава «У межах уласнага "Я": мастак-калекцыянер у Беларусі» ўздымае актуальныя пытанні, звязаныя з феноменам калекцыянавання. У экспазіцыі прадстаўлены шэраг работ з прыватных збораў Руслана Вашкевіча, Жанны Гладко, Міхаіла Гуліна, Артура Клінава, Сяргея Кірушчанкі, Вольгі Сазыкінай, Тамары Сакаловай і іншых.

Калекцыі ўнікальныя, таму што ў іх прысутнічаюць творы, аналагаў якім няма ў музейным ці прыватным зборы. На выставе можна ўбачыць працу Аляксандра Бельскага са збору Руслана Вашкевіча, карціну прадстаўніка беларускага авангарда Віталя Чарнабрысава, што належыць Вользе Сазыкінай; яе ж працы захоўваюцца ў Андрэя Плясанава і г.д. Тут жа можна знайсці аб'екты Андрэя Дурэйкі, Жанны Грак, Ганны Сакаловай — беларускіх аўтараў, якія жывуць за мяжой. Па словах удзельнікаў выставы, прычыны, праз якія працы траплялі да іх, розныя: цікавасць да пэўнай карціны, памяць пра сябра або матэрыяльная падтрымка адно аднаго. Аб'ядноўвае ўсе чыннікі імкненне захаваць работы сваіх калег у Беларусі. Замкнёныя адносіны паміж мастакамі і творамі сфармавалі шэраг праблем, адна з якіх — адсутнасць цікавасці да калекцыянавання беларускага арта ў цэлым.

Праект «У межах уласнага "Я"» прыцягвае ўвагу да гэтых праблем і дапамагае разабрацца ў тым, якія крытэры існуюць сёння для стварэння збораў і што ўяўляюць сабой юрыдычныя асаблівасці калекцыянавання ў Беларусі. Экспазіцыя носіць у тым ліку і адукацыйны характар, бо ў рамках праекта запланаваны шэраг мерапрыемстваў, сярод якіх «круглы стол» на тэму «Чаму мастак становіцца калекцыянерам?».

Значнымі «суб'ектамі» ў калекцыянаванні мастацкіх твораў выступаюць беларускія бізнесмены. Пашырэнне ведаў у галіне беларускага мастацтва — важная падстава для яго матэрыяльнай падтрымкі. Ужо сёння мы набываем на замежных аўкцыёнах працы сваіх жа землякоў. Гэта сведчыць пра тое, што з часам артэфакты не толькі не абясцэньваюцца, але і прыбаўляюць у кошце. Развіццё сучаснага мастацтва і галерэйнага бізнесу моцна залежыць і ад дзяржаўнай палітыкі, ад зацікаўленага ў падтрымцы калекцыянавання мецэнацтва. ■



НАД ЧЫМ ПРАЦУЕЦЕ?

Максім Пятруль,
скульптар:



— Адзін з праектаў, у якім я зараз удзельнічаю, — праектаванне станцыі метро «Малінаўка». Пасля «Універсітэта культуры» адна за адной з'яўляюцца станцыі з «несавецкім» афармленнем. «Грушаўка» адсылае да саду, «Міхалова» — да вёскі (якая тут знаходзілася), зорнае неба «Пятроўшчыны» — да чыстага поля. «Малінаўка» ўвасабляе лес і адначасова — мой канцэпт пра «перпендыкулярнасць мастацтва». Маю на ўвазе кірунак руху адносна базавых чалавечых каштоўнасцей.

На станцыі гэта ідэя рэалізуецца наступным чынам: транспартны вузел, выхад у два бакі — да супермаркета і дахаты, у спальныя кварталы, а літаральна ў андэграўндзе — проста ў цэнтры платформы — праходзіць перпендыкуляр, прамень, і адбываецца візуалізацыя нябачнага: мастацтва.

У ЛЕКЦЫІ «ЗА БЕЛАЙ ЗАСЛОНАЙ — ГІСТОРЫЯ ПОСПЕХУ ЛІТОЎСКАГА ПАВІЛЬЁНА НА 54-М ВЕНЕЦЫЯНСКІМ БІЕНАЛЕ» камісар Кястуціс Куйзінас распавёў пра кухню праекта, адзначанага Спецыяльным згадваннем форуму. Выступленне дырэктара Вільнюскага Цэнтра сучаснага мастацтва прайшло ў рамках праектаў «Еўрапейскае кафэ: адкрытыя лекцыі пра сучаснае мастацтва» і «На шляху да сучаснага музея — 2013».

Усе літоўскія мастакі, якія калісьці атрымалі дзяржаўныя стыпендыі і гранты, сталі патэнцыйнымі ўдзельнікамі венецыянскай экспазіцыі, а дзяржава выступіла яе своеасаблівым куратарам. Нягледзячы на недавер, скептычныя водгукі і абяцанні правалу, цікавасць да выставы Літоўскага павільёна была вялікая. Арганізатары вялі перамовы з амаль 300-мі мастакамі, не зважаючы на крытыку. Многіх хвалявала пытанне, як вялікая калекцыя «спрацуе» на біенале. Шмат дыскутавалі і наконт таго, каго лічыць аўтарам праекта, у якім бярэ ўдзел такая колькасць творцаў. Насамрэч аўтар быў адзін — Дарыюс Мікшыс, мастак з рэпутацыяй радыкальнага канцэптуаліста і правакатара.



Кястуціс Куйзінас.



Фрагмент экспазіцыі «За белай заслонай».

Безумоўна, наведнікаў павільёна прыцягвалі канцэпцыя праекта і ўдзел у працэсе, а не самі творы. Дарэчы, арганізатары Італьянскага павільёна таксама вырашылі маштабна прэзентаваць нацыянальнае мастацтва і выставілі адразу 200 аўтараў, але ў выніку экспазіцыя ператварылася ў хаос — работы, сабраныя і развешаныя ў агульным памяшканні, «рэзалі» адна адну. А вось экспазіцыя Літоўскага павільёна, арганізатары якога зрабілі стаўку на мінімалізм, была адзначана журы за элегантнасць у прадстаўленні гісторыі нацыянальнага мастацтва.

Усяго на выставе экспанаваліся 173 літоўскія мастакі, але ніводная іх праца не вісела на сценах павільёна. Прастора была падзелена на дзве часткі белай заслонай: спачатку наведнік трапляў у хол — там знаходзіліся вялікі стол-рэцэпцыя, дзве зробленыя па спецыяльнай тэхналогіі лаўкі, падстаўка для дэманстрацыі карцін, манітор; потым чалавек падыходзіў да рэцэпцыі, дзе яго сустракалі і паказвалі каталог (які важыў 4 кілаграмы, па старонцы на мастака), выбіраў твор, і арганізатары выносілі яго з архіва, што быў схаваны за заслонай.

На просьбу пракаментаваць беларускі ўдзел у Венецыянскім біенале куратар адказаў: «У некаторых выпадках лепш не ўдзельнічаць...» Аўдыторыя адрэагавала смяшкамі, але ўжо потым, у абмеркаванні адкрытай лекцыі на фэйсбуку, Павел Вайніцкі абурыўся такой пазіцыяй Куйзінаса: «На мой погляд, некарэктна заяўляць — з вышыні ўласнага вопыту ўдзелу ў біенале, — што "ёсць рэчы, якіх лепш было б не рабіць". Трэба рабіць, рабіць з кожным разам лепш, з улікам памылак папярэдніх спроб. Уласна, гэта шлях, які прывёў літоўцаў да венецыянскага поспеху, — пэўна, першыя іх вопыты таксама былі даволі дзіўнымі». На жаль, Беларусь не будзе прадстаўляць свой павільён на 55-м Венецыянскім біенале (як з горыччу зазначыў Вайніцкі: «У гэтым годзе — па Куйзінасавым рэцэпце»). Застаецца толькі спадзявацца, што вымушаная паўза ўсё ж такі пойдзе на карысць для падрыхтоўкі наступнага біенальнага праекта.

Літоўскі куратар дадаў: беларусам пакуль што не хапае вопыту, разумення кантэксту біенале і правіл гульні. «Магчыма, — адзначыў ён, — варта звярнуцца да замежнага трэнера...» Галоўнымі ўмовамі паспяховага выступлення на біенале, паводле меркавання Кястуціса Куйзінаса, з'яўляюцца правільнае ўспрыманне сябе, дакладнае пазіцыянаванне краіны, а яшчэ — стыль, элегантнасць, густ і разуменне таго, навошта ўсё гэта зроблена.

Алена Каваленка.

ВІЗУАЛЬНЫЯ ПРАКТЫКІ

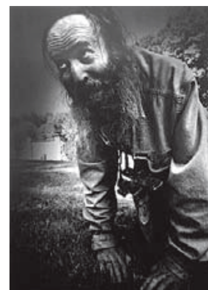
«Краіна пракокаў»
Выстава Марака Далецкага
Галерэя «Акадэмія»

Польскі фатограф прадставіў жанравую фатаграфію — апісанне жыцця падляшскіх вёсак. У якасці невялікіх лірычных адступленняў аўтар размясціў у экспазіцыі і краявіды.

Ідэйны стрыжань выставы, зафіксаваны і ў яе назве, праяўляецца ў рэпрадукцыі здымка невядомага фатографа, на якім мясцовы прарок прамаўляе да жыхароў вёскі. Аднойчы ён прадказаў канец свету, і вера жыхароў была настолькі моцная, што яны падрыхтавалі труны. Такога кшталту мясцовыя пракокі (вар'яты — паводле іншых крытэрыяў) часта ўвасаблялі ўсю магчымую ўладу на вёсцы.









Экспазіцыя падзелена на шэрагі выяў, з'яднаныя адметнасцямі візуальнай рытмікі. Найперш — гэта твары мясцовых жыхароў, злоўленыя ў асабліва экспрэсіўныя моманты. Людзі тут адкрыта выяўляюць пачуцці, яны шчырыя і ненадуманыя, штучных рухаў і станаў мала, а сляды жыцця праяўляюцца на гэтых тварах неяк надзвычай выразна. Фатограф вылучае вёску як адметнае аўтаномнае асяроддзе са сваёй захапляльнай спецыфічнай энергетыкай.

Алеся Белявец.

Раўнавага неба і зямлі

«У бронзе, камені і дрэве»
Выстава Уладзіміра Панцялеева
Гродзенская выставачная зала

МАРЫНА ЗАГІДУЛІНА

Персанальная экспазіцыя скульптара была рэтраспектыўнай. Яна ўключыла нават студэнцкія працы: увасобленыя ў светлым дрэве партрэты сяброў — рэжысёра Аляксандра Дубовіка, мастачкі Вольгі Мазінскай і жонкі — графіка Валянціны Шобы. У гэтых вобразах аўтар звяртае ўвагу на выраз вачэй і ўнутраны настрой мадэлі. А ў вобліку Валянціны ён так дакладна злавіў лёгкую летуценнасць, рамантызм і дапытлівы іранічны розум, што амаль прадугадаў яе далейшы шлях у мастацтве.

З цягам часу праз пераасэнсаванне духоўных і эстэтычных прыярытэтаў творчы почырк Панцялеева змяніўся. Формы сталі больш умоўнымі, абагульненымі, заснаванымі на складаных пластычных асацыяцыях, скіраванымі да ўстойлівых архетыпаў, да сусветных манументальных помнікаў старажытнасці. Шэраг яго работ, сярод якіх найбольш характэрная манументальная кампазіцыя «Язычніцкі матыў», унутрана апелююць да рытуальных формаў паганскіх ідалаў, каменных баб, Барысавых камянёў, выклікаючы ў гледача на падсвядомым узроўні відзежы хуткіх рэк, шырокіх паплавоў, палаючых вогнішчаў, дзікіх коней з вершнікамі. Імклівы напружаны «Лучнік», нібы вартавы, засведчвае сапраўднасць гістарычных падзей. Станковая праца «Скрозь стагоддзі» падтрымлівае ўражанне бясконцасці сусвету праз сімвалічную дэталь — стромкі човен, што пераадольвае нязведаныя прасторы. Дыялектычная тэма ўсеагульнага руху працягваецца ў рабоце «Пясчаны замак», дзе выпадковасць успрымаецца як заканамернасць, а праз тоўшчу пяску выразна гучыць шчымлівая нота пра марнасць чалавечых памкненняў. І амбітнасць сучаснай асобы страчваецца, нівелюецца перад тварам вечнасці. Прыходзіць на памяць тэкст аднаго з псалмоў: «Госпадзі! Што ёсць чалавек… Чалавек падобны подыху… дні яго як хісткі цень».

Скульптура «Рыцар» узнаўляе не проста фігуру воіна, а таемную постаць, якая нагадвае славянскія татэмічныя выявы, з іншага боку — асацыюецца са старажытнаегіпецкім Анубісам-шакалам з падземнага царства памерлых. Усе гэтыя сусветныя культы, міфы глыбінна звязаны са спрадвечнымі аповедамі землянробаў пра адраджэнне і згасанне прыроды, яе штогадовы колазварот, а ў сучасным кантэксце трансфармуюцца амаль на генетычным узроўні ва ўстойліва пазнавальныя сімвалы-коды. Рыцар — менавіта тая асоба, што часта трымае ў руках жыццё і смерць, ды цвёрда захоўвае вернасць свайму свету — Богу, Радзіме, жанчыне.

Неабсяжныя зямныя прасторы існуюць пад адвечным глыбокім небам, асабліва загадкавым і прыцягальным уначы, калі Уладзімір можа рушыць у мройнае падарожжа разам з Валянцінай на яе любімых конях, а ўспамін пра гэтую шчаслівую вандроўку адгукнецца ў работах «Начны матыў», «Конік», «Начная птушка». І ўпэўніцца, што чароўная багіня, якую выкрадае магутны Зеўс-бык, зусім і не жанчына, а толькі яе прывідны месяцовы адбітак («Выкраданне маладзіка»). Асаблівай філасофскай глыбінёй прасякнута кампазіцыя «Млечны шлях»: уяўляецца, што непазбежная фатальнасць лёсаў усяго жывога на Зямлі лёгка сплывае ў ладдзі часу па нябесным шляху, а жорсткая наканаваная прадвызначанасць здаецца толькі светлай марай. Шматзначны вобраз вылучаецца не толькі ўнутранай энергетыкай, дасканалай пластыкай, але і кантрастам цёплага дрэва начнога колеру і інкруставанай у яго масу ззяючай бронзы — зорак.



Размова з месяцам.
Дрэва, камень. 2011.

Творы Уладзіміра Панцялеева вызначаюцца адточанасцю формы, тонкім адчуваннем матэрыялу, адсутнасцю лішніх дэталяў, дакладнасцю кампазіцыйнага рашэння. Станковыя работы выконваюцца пераважна ва ўлюбёным цёмным дрэве, часам з устаўкамі-інтарсіямі святлейшага колеру, што дадае лёгкай экспрэсіі. Аўтарскі вобраз часта пабудаваны на алегорыях, ён па-мастацку выразны за кошт устойлівай прадуманасці ўнутранай архітэктонікі. У камернай атмасферы залы асабліва ўзвышана ўспрымалася «П'ета», прысвечаная паўстанню 1863 года, ідэйны змест якой узыходзіць да глыбокіх гуманістычных асацыяцый, звязаных з воблікам Маці, што аплаквае сваіх «укрыжаваных» сыноў. Рэалізацыя гэтай ідэі просіцца ў магутную форму.

На панарамных здымках, размешчаных у экспазіцыі, былі прадстаўлены фотавыявы манументальных і дэкаратыўна-паркавых прац Уладзіміра. Яны з'яўляюцца не проста ўпрыгажэннем наваколля, а эстэтычна арганізоўваюць, гарманізуюць аб'екты гарадской прасторы. Фігура Купідона на класічнай калоне каля ўвахода ў ЗАГС стасуецца з фасадам будынка, экспрэсіўна ўзмацняючы ўрачыстасць падзей, якія там адбываюцца. Велічная постаць Божай Маці каля праваслаўнага Пакроўскага сабора лагічна падтрымлівае ідэю Пакрова, што атульвае людзей сваёй ласкай. Элегантная постаць Гараджаніна XVIII стагоддзя, які ўвасабляе знакамітага заснавальніка гродзенскага парку французскага батаніка Жылібера, быццам незнарок выходзіць з-за дрэваў, каб запрасіць мінакоў у свае ўладанні. Рамантычная Гараднічанка ў тым жа парку нібы «збірае» вакол сябе маляўнічую прастору старой швейцарскай даліны. Каля розных будынкаў нас сус-


Пясчаны замак.
Дрэва, камень. 2004.


Восень.
Дрэва. 2004.


Лучнік.
Дрэва. 2010.

тракаюць то важны кот, то вясёлая жабка-вандроўніца, то надзьмутае птушаня. Свойскі сабака ў дворыку Медыцынскага ўніверсітэта ўслаўляе ахвярнасць жывёл, якіх выкарыстоўваюць для эксперыментаў з лекамі.

Работы, што аздабляюць родны горад, выкананы ў бронзе, камені, пераважна ў традыцыйных скульптурных формах. Дзякуючы рытмічнай ураўнаважанасці пластычных мас, умелай пастаноўцы фігуры ў прасторы скульптар дасягае выразнага візуальнага эфекту, разлічанага на розныя кропкі погляду, на эмацыйнае ўспрыманне гледачом аб'екта падчас руху. Кожная з гэтых скульптур ужо неаддзельная ад свайго месца, а некаторыя з іх ператвараюцца ў носьбітаў легенд і звычаяў.

Увабраўшы часцінку адданай душы майстра і энергію яго моцных напрацаваных рук, жывуць самастойна па-за межамі Гродна «Акрыленая», «Адраджэнне» — ва Украіне, «Імправізацыя» — у Польшчы, «Крынічка» — у Літве, а таксама горды воўк на цэнтральнай плошчы Ваўкавыска, устаноўлены да 1000-годдзя горада.

Багацце творчага патэнцыялу Уладзіміра Панцялеева выяўляецца ў крэатыўных інтэрпрэтацыях вобраза жанчыны — ад ранніх натурных партрэтаў маладзенькіх узнёслых дзяўчын да постацей, пазбаўленых строгай канкрэтыкі, апавядальнасці, якія вабяць сваёй недаказанасцю і ўмоўнасцю. Скульптар часта метафарызуе жаночы пачатак, персаніфікуючы, напрыклад, як з'яву прыроды чыстую імклівую рэчку («Белая Ганча»). Цэлы шэраг зробленых ім элегантных «Торсаў» прымушае згадаць «палеалітычных Венер» — знакамітую еўрапейскую Вілендорфскую і нашу з Елісеевіч — і ўпэўніцца, што жаночая прыгажосць інтэрпрэтуецца мужчынамі амаль нязменна. А присутнасцю побач з гэтымі працамі злёгку фрывольнай танканогай «Мадэлькі» аўтар імкнецца не толькі ўзмацніць пачуццёвую імпрэсію, падкрэсліць мілую іронію, але і вярнуць гледача да непазбежнай рацыянальнасці сучаснага існавання.


Партрэт Валянціны Шобы.
Дрэва. 1988.

Майстэрня Уладзіміра Панцялеева запоўнена работамі, якія не трапілі на выставу, яго праектамі, што знаходзяцца ў працэсе рэалізацыі, думкамі і фантазіямі. Незаўважная сярод іншых тут стаіць каменная жанчына — не зусім жанчына, а толькі матэрыялізаванае пластычнае ўяўленне пра яе — скульптура, зробленая падчас аднаго з пленэраў. Калі я гляджу на яе, узнікае дзіўнае жаданне пераўтварыцца ў ваўчыху-ваўкалака, імчаць ноччу па роўных прасторах, чорных глухіх лясах, а пасля, сцішыўшыся ў даліне, працягла і самотна скуголіць на ясную поўню, шкадуючы іх, людзей, усведамляючы, што ўсе яны часовыя на гэтай зямлі. ■

■ ВІЗУАЛЬНЫЯ ПРАКТЫКІ

Габелены Людмілы Пятруль
Палац мастацтва

Творы майстра занялі невялікую залу ДПМ, таму юбілейная рэтраспектыўная экспазіцыя, на жаль, атрымалася досыць сціплай — усяго каля сарака прац, розных па тэмах і стылістычных кірунках.

Людмілу Пятруль вылучае асаблівая рыса, якая відавочна праглядаецца на выставе: яна любіць ставіць перад сабой складаныя задачы — і з імпэтам, таленавіта іх вырашае. Творца вядзе безупынны дыялог з далёкай і авангарднай традыцыямі развіцця мастацтва, з асобнымі аўтарамі. На выставе прывабіў цікавы і тонкі дыялог з Маркам Шагалам: выразна структуруючы форму, яна пераводзіць твор Шагала «Спакушэнне» ў тэхніку гладкага ткацтва, акцэнтуючы такім чынам мяккасць і глыбіню жывапісу. Побач «Галава сялянскай дзяўчыны» — «копія» карціны Казіміра Малевіча.


Верасавая цішыня. Лён, воўна, паўвоўна. 1981.


Кардыяграма бою. Бавоўна, паўвоўна, люрэкс, сізаль. 2004.

Яе габелены арганічна ўпісваюцца ў прастору, а формы, створаныя з дапамогай сізалю, мякка імітуюць прыродныя фактуры і нават рысы твару ў серыі партрэтаў. Не менш важныя для мастачкі і каларыстычныя доследы. Праз кантрасныя ці нюансныя спалучэнні адбываецца пошук розных эфектаў уздзеяння твора, яго выразнасці і гармоніі.

З аднаго боку — дыялог з традыцыяй, з даўняй і нядаўняй гісторыяй, з іншага — імкненне да ўласнага адкрыцця, глыбокая арганічнасць у даследаванні разнастайных матэрыялаў.

Алеся Белявец.

Ад Янчанкі да Бушкова

Міжнародны гала-канцэрт да 45-годдзя Дзяржаўнага камернага аркестра

НАДЗЕЯ БУНЦЭВІЧ


Яўген Бушкоў (Расія).


Саўлюс Сандэцкіс (Літва).


Інга Эрнст Райль (Германія).


Валянцін Жук (Нідэрланды).

ФОТА АНДРЭЯ СПРЫНЧАНА.

Дзяржаўны камерны аркестр Беларусі так і хочацца назваць па-ранейшаму — Мінскім камерным. І ўбачыць за яго пультам калі не кампазітара і арганіста Алега Янчанку, які яго ствараў, дык Юрыя Цырука, які зрабіў калектыў эксперыментальнай лабараторыяй беларускай музыкі, сучаснай і старадаўняй, і давёў інструментальнае майстэрства да вышэйшага пілатажу. Гэтых майстроў з намі ўжо няма. А што ж новыя пакаленні? Няўжо лічаць, што да іх быў чысты ліст?

Менавіта пра гэта пачаў размову на прэс-канферэнцыі знакаміты дырыжор Саўлюс Сандэцкіс, стваральнік такога ж камернага аркестра ў Вільнюсе. Міжнародны гала-канцэрт, які сабраў на адной сцэне чатырох дырыжораў — самога Сандэцкіса (Літва), Інга Эрнста Райля (Германія), Валянціна Жука (Нідэрланды), Яўгена Бушкова (Расія), пацвердзіў надзённасць агучаных пытанняў. Там было ўсё: вялізны экран (на ім не толькі адбіваліся найдрабнейшыя эмацыйныя рухі кожнага з дырыжораў, але і дэманстраваліся старыя відэазапісы і фота), віншаванні ад расійскіх знакамітасцей (не паспеўшы з раздрукоўкай, мастацкі кіраўнік калектыву Яўген Бушкоў зачытваў іх наўпрост са свайго мабільнага тэлефона), а да гэтых прывітальных адрасоў — музычныя ілюстрацыі, часам жартоўныя, з боку аркестра-юбіляра. Не забыліся і на альбом (падрыхтаваны Лючыяй Ластаўкай, адной з першых альтыстак калектыву, яшчэ да мінулага юбілею, ён быў выдадзены толькі зараз). І на дзятву (дзве сотні навучэнцаў сталічнай ДМШ № 10 стойка чакалі ледзь не да 23.00, каб дружна праспяваць з аркестрам пару песенек). Дый саму святочную праграму, дзе дырыжоры змянялі адно аднаго, нельга было назваць аднастайнай: класіцызм XVIII стагоддзя — Гайдн, рамантычная класіка XIX-га — Мендэльсон, XX стагоддзе — Стравінскі, XXI-е — сусветная прэм'ера «Беларускага канцэрта» расійскага кампазітара Міхала Бронэра.

Не было толькі... менавіта таго, дзеля чаго ў свой час і ствараўся аркестр: ні старадаўняга барока (пажадана, яшчэ і «тутэйшага»), ні музыкі беларускіх кампазітараў — ніводнай ноты ніводнага аўтара. Няўжо той жа Бушкоў, які раней раз-пораз выконваў нацыянальныя партытуры, рабіў выключэнне з правілаў? Ці яны іграліся, так бы мовіць, у рабочым парадку, а тут, як-ніяк, юбілей? Зноў своеасаблівым прарокам (ці, можа, анёлам-ахоўнікам) выступіў Сандэцкіс, падараваўшы аркестру копію рукапісу даўняга Арганнага канцэрта Алега Янчанкі, напісанага ў Беларусі. Чым не тактоўны напамін? Раптам згадалася колішняя «Раймонда» Ігара Паліводы і Леаніда Гуціна — вынаходлівая, феерычная фантазія на тэмы Раймонда Паўлса, стылізаваныя ў класіцысцкай манеры. Дый ці мала стваралася падобных «цукерачак»! Не было ў нас, мабыць, такога кампазітара, да якога Юрый Цырук не звярнуўся б з просьбай папоўніць рэпертуар. І папаўнялі, ды яшчэ як! Прычым — у сумеснай творчасці, бо мастацкі кіраўнік тыя опусы і рэдагаваў, і перааркестроўваў, і, здаралася, ледзь не дапісваў-перапісваў. А часам кампазітар прапаноўваў нешта абсалютна нешараговае, выбітнае, і музыканты імкнуліся твор не толькі «не сапсаваць» — палепшыць такім жа выбітным выкананнем.

Усё гэта, у рэшце рэшт, адчувалася і на цяперашняй вечарыне — толькі ў адносінах да расійскай партытуры, згаданага «Беларускага канцэрта». Буйны твор для цымбалаў і камернага аркестра быў замоўлены Яўгенам Бушковым менавіта для гэтага святкавання. Фурор мела салістка — маладая, але ўжо вядомая ў нас і ў замежжы цымбалістка Вераніка Прадзед. Яна зрабіла і рэдакцыю сваёй партыі, надаўшы цымбалам больш віртуознасці. Заслуга ж Міхала Бронэра найперш у тым, што ён зірнуў на наш народны інструмент як на прызнаны еўрапейскі, без скідак на яго «фальклорныя» спасылкі ці нязвыкласць, у параўнанні з інструментамі сімфанічнага аркестра. Таму твор можна ў поўнай меры лічыць здабыткам як расійскай, так і беларускай нацыянальнай культуры. Тым больш цікава было б пачуць побач штосьці наша, звернутае да... той жа расійскай ці еўрапейскай спадчыны. Ідэальныя творчыя стасункі, як і каханне, мусяць быць з узаемнасцю, а не ў выглядзе гульні ў адны вароты.

У працяг юбілею аркестр пачаў вандроўкі па рэспубліцы. У канцы лета ён стане ўдзельнікам Міжнароднага форуму камерных аркестраў «Жнівень Нясвіжа». Зноў госці да нас. А мы да іх? Не толькі выканаўцы, але і лепшая беларуская музыка павінна быць брэндам краіны. ■

ОПЕРА

«КАШЧЭЙ БЕССМЯРОТНЫ» РЫМСКАГА-КОРСАКАВА — адна з апошніх прэм'ер Нацыянальнага тэатра оперы і балета. «Кашчэй» — опера, як кажуць, яшчэ тая. Як да яе падступіцца, невядома. Музыка мае авангардныя рысы, нечаканыя для пачатку XX стагоддзя. Мабыць, сучаснікам кампазітара хацелася бачыць у самім сачыненні сімвал рэвалюцыі, але аўтар быў супраць, назваўшы твор «восеньскай казачкай» — у супрацьлегласць «вясновай», «Снягурцы». Рэжысёр Галіна Галкоўская трактавала сюжэт так, быццам той — яшчэ адна п'еса-казка Яўгена Шварца. Маўляў, хіба ёсць розніца, як з'яву назваць — Драконам, усё-такі не застрахаваным ад згубы, ці Кашчэем, які па вызначэнні лічыцца бессмяротным?

Свой ход знайшла і мастак Любоў Сідзельнікава, наблізіўшы сцэнаграфію да эстэтыкі міфалагічна-сімвалісцкіх опер Рыхарда Вагнера, на якія шмат у чым арыентаваўся Рымскі-Корсакаў, і да... твораў графіка Валерыя Славука. Звыклая руская «казачнасць» узнікае хіба ў фінале. Астатняе, уключаючы праславуты фармат 3D, — хіба знешні антураж. Але аб'ёмныя спецэфекты, калі галіны дрэў быццам ажываюць, выцягнуўшы скручаныя «рукі-пальцы», ці калі змрочны краявід раптам засыпаецца снегам, а потым квітнее макамі, і сапраўды ўражваюць.


«Кашчэй Бессмяротны». Сцэна са спектакля.

ФОТА МІХАЛА НЕСЦЕРАВА.

Не парушыўшы ў кампазітара ніводнай ноты, рэжысёр свядома змяняе фінал. Гэта іншая канцэпцыя пастаноўкі, не тая, якую мы бачылі на прэм'еры 2008 года, яшчэ на сцэне Цэнтральнага дома афіцэраў. Тады вызватаванне Царэўне прымроілася, і ўсё вярталася да пачатку. Цяпер ідэя цыклічнасці зла рэалізавана інакш: святкуючы вяртанне закаханых, адзін з сябрукоў Івана раптам страчвае сваю абранніцу. Няўжо гэта новая ахвяра быццам пераможанага Кашчэя? Фінал оперы пазбаўлены «лінейнага» хэпі-энду.

На жаль, аркестру на чале з Іванам Касцяхіным крыху не хапае той зачараванасці музычнай раскошай, што ўласціва салістам. Многія з іх паспяхова ўдзельнічалі ў ранейшай пастаноўцы, але цяпер іх выкананне набыло больш высокі ўзровень зместу.

Надзея Бунцэвіч.

БАЛЕТ

ПРЭМ'ЕРА БАЛЕТА ЧАЙКОЎСКАГА «ЛЕБЯДЗІНАЕ ВОЗЕРА» прайшла ў Японіі, у межах Такійскага фестывалю сцэнічных мастацтваў. Пастаноўку ажыццявіў вядомы беларускі харэограф Валянцін Елізар'еў. Падрабязнасці творчай вандроўкі распавёў ён сам:

— Гэта мая трэцяя сумесная праца з японскімі балетнымі артыстамі. Папярэднімі спектаклямі былі «Эсмеральда» і «Дон Кіхот». Усе запрашэнні адбываліся праз Асацыяцыю балета Японіі. Гэтым разам пастаноўку ажыццяўляў тэатр «Буйка Кайкан», адзін з вядучых калектываў Токіа. Праца заняла два з паловай месяцы. Я распачаў, потым рэпетыцыямі займаліся мае асістэнты, Аляксандр Бубер і яго жонка Мікі Ватанабэ, былыя салісты беларускага балета, якія цяпер жывуць і працуюць у Японіі. Затым я прыехаў на апошнія тры тыдні, калі спектакль «збіраўся». Сцэнографам выступіў японец Руоза Макіна, над касцюмамі працаваў Вячаслаў Окунеў, галоўны мастак Міхайлаўскага тэатра. Спектакль пастаўлены на дзяржаўныя грошы, выкарыстаны і спонсарскія сродкі. Генеральным фундатарам з'яўлялася фірма «Chacott», вытворца тэатральных касцюмаў і абутку.


«Лебядзінае возера». Сцэна са спектакля.

Існуе шмат варыянтаў харэаграфічнага тэксту «Лебядзінага возера». У свой час у Ленінградзе ішлі тры адметныя версіі, дзве — у Маскве. Японцаў цікавіла версія, ажыццёўленая харэографам Аляксандрам Горскім. Вядома, у спектаклі ёсць сцэны, пастаўленыя Львом Іванавым і Марыусам Пеціпа. Гэта даўнейшая маскоўская версія, якая паказвалася ў Вялікім тэатры яшчэ да Грыгаровіча. Пастаноўка пражыла да 1957 года.

У працэсе працы над спектаклем мне спатрэбіліся і кнігі, і дыскі. Некаторыя сцэны дамысліў сам.

Харэаграфічны тэкст балета даўно зрабіўся класікай. Таму асноўная задача была ў тым, каб захаваць і адшліфаваць стыль. У першай прэм'еры танцавалі салісты пецярбургскага балета Алена Яўсеева і Міхаіл Сівакоў, а ва ўсіх наступных — японскія артысты. Прычым яны былі сабраныя з усяго свету. І не ніжэй, чым залатыя лаўрэаты міжнародных конкурсаў...

Т.М.

МУЗЫКА

СУМЕСНЫ МІЖНАРОДНЫ ДЖАЗАВЫ ПРАЕКТ, здзейснены пры падтрымцы Пасольстваў Германіі і Францыі ў Беларусі, Інстытута імя Гётэ ў Мінску, быў прымеркаваны да 50-годдзя Елісейскай дамовы паміж Германіяй і Францыяй, якая павінна была канчаткова замацаваць пасляваеннае супрацоўніцтва раней варожых краін. Гэты «мірны» юбілей адзначаецца па ўсім свеце, не мінуў ён і нас, стаўшы яшчэ адным сімвалам далучэння Беларусі да агульнаеўрапейскай культурнай прасторы.

Славутыя джазмены Беларусі, Германіі і Францыі сышліся разам. Акрамя канцэрта, у час якога адбылася імправізацыйная размова на музычнай мове, былі наладжаны сустрэчы еўрапейскіх гасцей з навучэнцамі Мінскага музычнага каледжа імя Міхаіла Глінкі.

Нашу краіну ў сумесным праекце прадстаўляў саксафаніст Ігар Люты з сусветна вядомага гурта «Яблычная гарбата». З Германіі прыехала трыа «Франц фон Чосі», названае іменем свайго кіраўніка-піяніста, да якога яшчэ ў 2006 годзе далучыліся кантрабасіст Клеменс ван дэр Феен і ўдарнік Крысціян Крайнчан. Ад Францыі выступалі лаўрэат шматлікіх джазавых конкурсаў спявачка Сірыль Эмэ, якая жыве ў Амерыцы, і малады гітарыст Мікаэль Валеану. Але галоўны цымус яднання джазменаў быў у тым, што іх канцэрт у Палацы культуры прафсаюзаў можна было без перабольшання далучыць да сусветных прэм'ер. Музыканты ніколі раней не выступалі разам, як адзіны калектыў, і ў выступленні шукалі ўзаемаразуменне — на мове мастацтва, што не вымагае перакладу.


Ударнік Крысціян Крайнчан (Германія).

ФОТА АНДРЭЯ СПРЫНЧАНА.

А вось на творчых сустрэчах у каледжы перакладчык патрабаваўся — каб госці мелі магчымасць не толькі распавесці пра сябе, але і выказаць захапленне ад нашых навучэнцаў эстраднага аддзялення, якое і спецыялізуецца на джазе. Адно было са знакам мінус: многія жадаючыя не змаглі патрапіць на тыя майстар-класы, бо павінны былі... здаваць залік. Няўжо нельга было неяк парушыць вучэбны расклад? Ці старадаўні раманс «Толькі раз здараецца сустрэча» не мае дачынення да творчасці — адно да кахання?

Надзея Бунцэвіч.

Віктар Манаеў

ВАКОЛ «ПАЎЛІНКІ»

ЛЮДМІЛА ГРАМЫКА

У айчыннай арт-прасторы народны артыст Беларусі Віктар Манаеў — асоба знакавая. Ён валодае рэдкай для драматычнага акцёра ўласцівасцю: усе ўвасобленыя ім цягам дзесяцігоддзяў ролі станавіліся яркай падзеяй тэатральнага жыцця і прымаліся безагаворачна публікай і тэатральнай грамадскасцю. Сярод самых улюбёных: Лёнька Адуванчык у спектаклі «Радавыя» Аляксея Дударава, Гаральд у «Гаральд і Мод» Коліна Хігінса, Мікіта Зносак у «Тутэйшых» Янкі Купалы, Норман у «Касцюмеру» Рональда Харвуда, Дзед Жабрак у «Сымоне-музыку» паводле Якуба Коласа, Кручкоў у «Пінскай шляхце» Вінцэнта Дуніна-Марцінкевіча. У аднаўленай «Паўлінцы» Янкі Купалы Віктар Манаеў выконвае ролю Пустарэвіча.

Падзея адбылася цудоўная: будынак Купалаўскага тэатра аднаўлены. З новымі магчымасцямі і памкненнямі тэатр рушыць у будучыню. І гэта не проста пафасныя словы. Што б там ні казалі — лепшы тэатр краіны. Дарэчы, ці пачаліся ўжо рэпетыцыі «Пана Тадэвуша»?

— Не. Іх пакуль няможна распачаць. Бо неабходна адаптаваць спектаклі бягучага рэпертуару да новай сцэны. А гэта патрабуе пэўнага часу.

І ўсё ж неўзабаве тут завіруе новае жыццё. Дарэчы, «Паўлінку» глядзела не адзін раз і разумею, што для купалаўцаў гэты спектакль — не проста музейны экспанат, і традыцыя насамрэч не сышла ў мінулае. Хоць, здаецца, былі спробы распачынаць тэатральныя сезоны іншымі спектаклямі?

— Неяк адкрываліся «Князем Вітаўтам». Увогуле, за 33 гады на маёй памяці былі нават спробы спектакль закрыць, але…

У новы будынак увайшлі са старой «Паўлінкай», як ты можаш гэта патлумачыць?

— Жыццё працягваецца! У мяне таксама былі складаныя меркаванні пра спектакль. Бо ўсведамляю: «Паўлінку», якую стварылі ў 1944 годзе, з выканаўцамі, што ляжаць пераважна на Усходніх могілках, дакладна ўзнавіць немагчыма. Тэатральнае мастацтва адрозніваецца тым, што разам са смерцю акцёра знікаюць і створаныя ім вобразы. Нельга паўтарыць Веру Пола, Глеба Глебава, Барыса Платонава… Гэта нерэальна. Проста калі-небудзь хтосьці паставіць «Паўлінку» зноў, і гэта будзе зусім іншы спектакль. Сцэнічны твор існуе толькі тут і зараз, робіцца канкрэтнымі людзьмі, якія маюць асаблівыя псіхафізічныя ўласцівасці, пэўны маштаб асобы. У кожным іншым выпадку атрымліваецца пераказ, мы толькі пераказваем, як некалі ігралі акцёры. Возьмем, да прыкладу, самы яркі вобраз — Агаты, якую прыдумала Вера Пола, узгадаем маштаб яе асобы. Потым гэтую ролю пераказвала цудоўная актрыса Вольга Галіна, потым Алена Рынковіч, Галіна Макарава, Ліля Давідовіч… З цягам часу нешта непазбежна страчвалася, здрабнялася, сціралася. Паступова — ад пераказу да пераказу — узнікаў зусім іншы спектакль. Напрыклад, Глеб Глебаў спецыяльна рэпеціраваў, каб капялюш, які ён кідаў са словамі: «Пахвалёны Езус», патрапіў на цвік, што быў прыбіты над дзвярыма. Лыжкі штораз ляцелі ўгару, калі Пустарэвіч грукаў кулаком па стале. Гэты трук таксама прыдумаў Глебаў. Але паступова яго пачалі паўтараць механічна.

Цяпер — мабыць, упершыню — з'явілася магчымасць узнавіць «Паўлінку» як даніну памяці вялікім акцёрам, купалаўцам. Асабіста я прысвячаю сваю работу стваральнікам «Паўлінкі». Усё роўна ніколі не змагу сыграць, як Глеб Глебаў, але выходжу на сцэну і думаю пра яго.

Што думаеш?

— Цяпер новае жыццё, новая эпоха. Купалаўскі тэатр насамрэч не мог існаваць без рэканструкцыі, з тумблерамі пяцідзесяцігадовай даўніны. Час рухаецца наперад, і тэатру была неабходная не толькі рэстаўрацыя, каб сцерці ўсе напластаванні, але і рэканструкцыя, каб надалей нічога не развалілася. Гэтаксама мы рэстаўравалі-рэканструявалі «Паўлінку». Разбурана частка сцен, ды мы лічым, што дух першастваральнікаў існуе ў думках пра іх.

Уяві сабе, у 1944 годзе купалаўцы вярнуліся ў разбураны Мінск і прывезлі сюды іскрамётную «Паўлінку». У зруйнаваным горадзе з'явілася месца, куды людзі прыходзілі, каб пасмяяцца. У самім гэтым факце прысутнічае дух беларускага народа. Дух Купалы… Канешне, можна было ўзняць Мінск з камянёў і попелу, калі ў Купалаўскім тэатры людзі так смяяліся і радаваліся жыццю! Для мяне гэты жыццесцвярджальны дух прысутнічаў і ў вобразе Мікіты Зносака, які так прагнуў выжыць. Ніколі не забуду, як спектакль «Тутэйшыя» прымалі ў халоднай Эстоніі ў 1991 годзе. «Вы неверагодная нацыя, — сказалі нам. — Ніхто не можа з такой, як вы, іроніяй ставіцца да сваёй трагічнай гісторыі. Значыць, у вас ёсць будучыня». Вось я і лічу: трэба жыць і радасна рабіць сваю справу. Дарэчы, як гэта і задумаў аўтар узноўленай «Паўлінкі» Мікалай Пінігін. Мы вельмі ўважліва паставіліся да працы Льва Літвінава, пакінулі ўвесь рэжысёрскі малюнак, асноўныя мізансцэны. Але пэўныя эпізоды ўзбуйненыя, напрыклад, гратэскны танец Адольфа Быкоўскага.

Пасля прэм'еры «Паўлінкі» Леў Літвінаў напісаў у томскай газеце «Красное знамя»: «Я адчуваў, што ў маіх руках б'ецца жывое сэрца вялікага нарадалюбца, б'ецца сэрца самога народа»… Сёння многія лічаць, што гэта — пафас, маўляў, так фармуляваць і агаляць свае пачуцці нельга…

— Канешне, можна! Дзе яшчэ, апрача «Паўлінкі», ёсць такія яркія вобразы — жыццярадаснага, добрага, спагадлівага народа беларускага? Якая клапатлівая маці Паўлінкі Альжбета! Як бацька, Сцяпан Крыніцкі, адказна ставіцца да выхавання сваёй дачкі! Якая цудоўная і па-свойму кранальная бяздзетная пара Агата і Пранцысь Пустарэвічы, якія любяць і ўвесь час кпяць адно з аднаго! Якія жывыя вобразы і, як бы напышліва гэта ні гучала, жыццесцвярджальныя характары. А мы ўсё плачам: мовы няма, спектакляў няма! Ёсць мова! Прыходзьце ў Купалаўскі тэатр — і вы зразумееце, што ёсць!

У спектаклях Пінігіна заўсёды вялікае значэнне мае іронія, якая гэтым разам вельмі змякчаецца беларускім гумарам. Прынамсі, тое, што ты робіш з вобразам Пустарэвіча, выпісана мяккімі пастэльнымі фарбамі. У той жа час гэта адзін з самых яркіх вобразаў у спектаклі. Як працаваў над ім?

— Я дванаццаць год выходзіў у масоўцы, у памяці захаваліся, дагэтуль гучаць усе інтанацыі Здзіслава Стомы і ўлюбёнага нашага Генадзя Сцяпанавіча Аўсяннікава. Вядома ж, ад іх было вельмі цяжка адысці. Быццам… хачу ўявіць сябе — з іх, не ў тым сэнсе, каб стаць на адзін узровень, а нібыта мы адной крыві. Але ж такі характар у Пустарэвіча цудоўны, беларускі! Кабыла згубілася — можна пасмяяцца; разбілі талерку — «адкупім, адкупім», гэта таксама нагода для радасці і прычына выпіць лішні кілішак. Штораз адметнае і абавязкова станоўчае стаўленне да сітуацыі, ды не маркота, а радасць… Не

ФОТА СЯРГЕЯ ЖДАНОВІЧА.

ведаю, ці прагучала? Дый стан такі — супрацьлеглы дэпрэсіі, бо мы цяпер зашмат дэпрэсуем.

Раней была традыцыя: калі надыходзіў час, выканаўца галоўнай ролі перадаваў яе наступніку. Напрыклад, Зоя Белахвосцік працавала над вобразам Паўлінкі са Святланай Зелянкоўскай.

— Зараз з усімі працаваў толькі Мікалай Пінігін. І мне здаецца, гэта правільна. Была абраная больш яркая, гратэскавая, больш вострая сцэнічная форма.

Усе пакаленні купалаўцаў у гэтым спектаклі праходзілі праз масоўку; яна заўсёды была надзвычай жывая, сакавітая, з адметнымі персанажамі. Такім чынам таксама падтрымліваліся традыцыі, моладзь да іх далучалася. Ды толькі пасля першага паказу аднаўленай «Паўлінкі» крытычныя стрэлы паляцелі менавіта ў бок масоўкі. Што страчана?

— Нічога не страчана, наадварот, больш набыта. Можна яшчэ ярчэй зрабіць, проста пакуль часу не хапіла.

Насамрэч існуе акцёрская школа Купалаўскага тэатра?

— Цяжкае пытанне. Пра школу можна казаць, калі ты некалькі дзесяцігоддзяў працаваў у тэатры, кантактаваў, выходзіў на сцэну з Галінай Макаравай, Стэфаніяй Станютай, Паўлам Кармуніным, Здзіславам Стомам, якія вучыліся ў сваіх папярэднікаў Глеба Глебава, Барыса Платонава, Ірыны Ждановіч... і г.д. Толькі ў такім разе можна ўсвядоміць, у якой меры яскравасць выяўлення характару персанажаў уплывае на творчую дзейнасць. І наколькі ты гэтай мовай валодаеш, размаўляючы з гледачом. Калі малады акцёр прыходзіць у тэатр, хто ведае, «купалавец» ён або не? Проста прыходзіць з тым, чаму навучылі ў Акадэміі. А далей адбываецца натуральны адбор. Важна, наколькі арганічнай для псіхафізічных магчымасцей артыста становіцца мова, дакладней, спалучэнне выразных сродкаў, на якой тут выяўляюцца характары персанажаў.

Ты можаш сказаць, у чым канкрэтна акрэсліваецца сцэнічная мова?

— Магу. Гэта якраз тое, што доўгі час было ў занядбанні: псіхалагічнае заглыбленне, памножанае на яскравую знешнюю форму. Пры тым, што яскравая знешняя форма не можа існаваць без зместу. Я вельмі паважаю Валерыя Раеўскага (царства яму нябеснае!), але ён усё ж аддаваў перавагу тэатру плакатнаму, таганкаўскай манеры выканання. Тым не менш, духу, які тут быў закладзены першапачаткова, мы не пазбыліся. І сёння ён выяўляецца, напрыклад, у спектаклі Аляксандра Гарцуева «Людзі на балоце», дзе акцёры проста, але ж пры гэтым ярка і глыбока, існуюць у рэалістычных межах.

Натуральна, калі рэжысёр мае ўласны стыль і спосаб маўлення. Сапраўды, казаць пра тое, што тэатр мусіць быць такім, як 40–50 гадоў таму, проста смешна. Ад Фларыяна Ждановіча і Еўсігнея Міровіча велізарны прамежак пралягае праз творчасць Льва Літвінава і Канстанціна Саннікава, Барыса Эрына і, між іншым, Георгія Шчарбакова, праз перыяды шаптальнага рэалізму, сумнага побыту, праз эпоху Валерыя Раеўскага. Думаю, вельмі складана вызначыць, што тут самае праўдзівае. Як лічыш: глыбокі псіхалагізм пры яркай вонкавай форме — існае для тэатра, нягледзячы на розныя перыяды і накірункі?

— Веру, што так, дух застаецца. І творчасць Пінігіна вельмі пасуе менавіта да гэтага. Дарэчы, у чыстым выглядзе «акцёрская купалаўская школа» проста не існуе. Вось калі б пры Тэатры імя Янкі Купалы працавала студыя, у якой выкладалі нашы лепшыя акцёры, тады, магчыма, магла б ісці гаворка пра нейкую школу. А так — ужо як выпадзе! Толькі тады, калі малады акцёр захоча сам спасцігнуць гэтую школу, калі ён схільны і здатны яе адчуць, калі прылепіцца — нефармальна, неафіцыйна — да нейкага артыста і будзе лічыць яго сваім настаўнікам, — магчыма, штосьці і атрымаецца. Апрача іншага, вельмі важна навучыцца не шкадаваць сябе і быць адказным перад гледачом.

Хто з рэжысёраў сыграў самую прыкметную ролю ў тваім жыцці?

— Мой творчы лёс вызначыў Мікалай Мікалаевіч. У спектаклях Пінігіна, дзе не можа быць выпадкова кінутай або праінтанаванай фразы, неабгрунтаванай мізансцэны і г.д., я праходзіў школу акцёрскага майстэрства. Яна ў тым, як ён разбірае ўзаемаадносіны персанажаў, характары, вобразы, у тым, якія ставіць перад акцёрамі задачы, як выракаецца пустых фраз. Акцёр можа расфарбаваць ролю тысячамі адценняў і нюансаў, але дзеля чаго ён гэта робіць, разумее не заўсёды. У Пінігіна нічога не можа быць без ацэнкі і матывацыі. Але ж гаворка пра такія тонкія рэчы ў нас цягам дзесяцігоддзяў не ішла. Выяўлялася агульная тэндэнцыя, якая ставілася ў галаву вугла, вызначалася філасофія, далёкая ад драматургічнага матэрыялу і першакрыніцы. Акцёру такім чынам бывае цяжка існаваць, выконваючы ролю, ён не заўсёды разумее, што дакладна трэба рабіць.

Цяпер да акцёраў прад'яўляюцца павышаныя патрабаванні: неабходна падключыць індывідуальнасць, раскатурхаць сябе, не хлусіць, не фальшывіць, кожны сказ, кожны погляд, паварот галавы напаўняць сэнсам, разумець, дзеля чаго ты гэта робіш, як ставішся да учынкаў персанажа... Няхай спрачаюцца, тое мы робім або не. Але ж, я думаю, ты заўважыла, як адмыслова ў спектаклях Пінігіна могуць існаваць акцёры, з якімі складанымі задачамі спраўляюцца, як падначальваюцца жорсткім рытмам і, калі гэта трэба, могуць рухацца, спяваць, размаўляць без адзінай паўзы. І ўсё гэта потым будзе запатрабавана.

Так, згодна. Толькі, мабыць, надышоў час і штосьці больш важкае паставіць.

— Гэта будзе, я веру, абавязкова будзе. Усё ідзе да такіх работ. Ды толькі... Згадаем: «Сымон-музыка» — пра лёс мастака, уладу, свет наўкол; «Пінская шляхта» — пра лёс народа, «Транслэйшн» — сур'ёзны роздум і новы Пінігін. А ў дадзены канкрэтны момант вельмі важна, што тэатр мы захавалі і ўсе разам прыйшлі ў адноўлены будынак.

Магчыма, многія папрокі ў бок тэатра неўзабаве будуць выглядаць беспадстаўнымі. Шчыра кажучы, не зусім разумею: адкуль такая сцяна варожасці?

— Я адно ведаю: без даверу і любові тэатр можа разбурыцца. Калі людзей ахоплівае ганарлівасць, яны адрываюцца адзін ад аднаго. Маўляў, я б зрабіў так, а я — гэтак. У выніку не атрымліваецца нічога. Тым больш акцёру трэба ведаць сваё месца. Між іншым, дагэтуль спрачаюцца, хаваць або не хаваць акцёраў на могілках. Таму перадусім існуе такое поле для пакоры. Гэта галоўная хрысціянская вартасць. А калі мы пачнем выраблять з сябе непрызнаных геніяў, тады і пагібель тэатру прыйдзе. Але я яшчэ веру, што з Купалаўскім тэатрам нічога кепскага не адбудзецца. Я тут працую трыццаць трэці год і ўвесь час ахутаны неверагоднай цеплынёй чалавечых адносін. Гэтаму не перашкодзіць нават палова новых сцен.

Не адчуў, што аўра змянілася?

— Я не спецыяліст па аўрах, бо не індус. Мы пачалі працаваць — і цудоўна, вось ужо і ствараецца атмасфера.

Ты чалавек, які стаіць над схваткай; на тваю думку, што неабходна тэатру цяпер?

— Аб'яднацца і даць веры капітану, які будзе трымаць штурвал. Усё адно іншага шляху няма. Калі не падабаецца, трэба сядаць на іншы карабель.



ФОТА АНДРЭЯ СПРЫНЧАНА.

«Паўлінка» Янкі Купалы. Віктар Манаеў (Пустарэвіч), Алена Сідарава (Альжбета). Нацыянальны тэатр імя Янкі Купалы.

У тваім Пустарэвічу ўразілі тыповыя рысы. Калі прыязджаю ў вёску, часта бачу мужычкоў, якія рухаюцца крышачку бокам, размаўляюць пасміхаючыся, раскідваюць рукі...

— Па-першае, ён старэйшы за ўсіх маіх персанажаў. Ды толькі ведаеш, што агульнае ва ўсіх маіх дзядоў? Дзед Жабрак, Кручкоў і Пустарэвіч — па сваёй прыродзе артысты, таленавітыя ў выяўленні сябе. Дзед Жабрак казкі распавядае, жыццю радуецца. Кручкоў так таленавіта ўмее працаваць, што яму людзі самі хабар нясуць. Ведае, калі крыкнуць, калі засмяяцца, калі шчыра слязу даць. А Пустарэвіча заўсёды чакаюць у госці. «Вы ж толькі прыйдзіце», — кажа сусед Сцяпан. Ён — чалавек-свята. А ў нас мала святаў, бо ахутаны штодзённай шэрасцю. Вось такія людзі, ад Бога таленавітыя, наша жыццё ўпрыгожваюць. Дух жыццяздольнасці іх яднае. Дый Мікіта Зносак нікуды з краіны не з'язджае, які ж ён прыстасаванец? Кручкоў дадому вяртаецца засмучоны: добра папіў, пагуляў са шляхтай, а цяпер злая жонка скажа, што мала хабару прывёз.

На якія ролі нацэльваешся ў будучыні, у што хочацца ўвайсці?

— У іншае асяроддзе, з іншай вонкавай мовай. Жыццё ідзе, сіл не прыбаўляецца, хочацца пра штосьці вельмі важнае распавесці.

Ліра хацеў бы сыграць?

— Добра было б... Хоць многія кажуць, маўляў, Манаеў комік, навошта? Кароль Лір — як вобраз прафесійных мар... Галоўнае не тое, што мы хочам, а тое, чаго хоча ад нас Той, хто даў нам жыццё. У гэтым свеце трэба ведаць сваё месца.

Ты хутка далучышся да старэйшага пакалення купалаўцаў...

— Ніяк не магу гэта ўсвядоміць, вельмі ўсё прайшло непрыкметна. Я тут заўсёды лічыўся маладым артыстам. Шмат гадоў у нас была моцная маладая групоўка — Алена Сідарава, Аляксандр Лабуш, Алена Іваннікава, Зоя Белахвосцік, Аляксандр Гарцуеў. Мы доўга былі маладымі, і новых акцёраў у тэатр не запрашалі. А потым надышоў час, калі пачалі клікаць па бацьку, зараз кажуць: дзядзька Віця. Але душа не старэе. Да таго ж, пакуль у нас ёсць і, дай Божа, яшчэ доўга будуць Генадзь Аўсяннікаў, Марыя Захарэвіч, Арнольд Памазан, Генадзь Гарбук, Галіна Талкачова, Аўгуст Мілаванаў, Зінаіда Зубкова, — мы сярэдняе пакаленне. А я ўдзячны Богу за тое, што трапіў у Купалаўскі тэатр.■

Перыферыйная інтэрвенцыя

«Дзевяць з паловай» у Цэнтры сучасных мастацтваў





Экспазіцыя Алеся Фалея.
У цэнтры — інсталяцыя
«Успаміны пра апошнюю вайну».
2013.



Экспазіцыя Аляксандра Слепава.

ПАВЕЛ ВАЙНІЦКІ

Экалогія энтрапіі

Нарэшце ў мінскім ЦСМ адбылося тое, дзеля чаго ён быў створаны, — удалая выстава сучаснага мастацтва. Дзе пад крыху сумнеўнай назвай — «Дзевяць з паловай» — куратар Мікалай Паграноўскі здолеў сабраць найцікавейшую экспазіцыю з прац дзесяці айчынных творцаў, сярод якіх няма ніводнага мінчаніна.

У куратарскім тэксце каталога (так, у выставы ёсць каталог, выдадзены менавіта да яе адкрыцця!) гучыць слушная ідэя пра адсутнасць паняцця «правінцыя» ў дачыненні да культуры. Выстава пераканаўча ілюструе гэтую тэзу: яе ўдзельнікі нічым не горшыя за сталічных мастакоў. А ў нечым вальнейшыя за сваіх рафінаваных мінскіх калегаў, больш эмацыйныя, праўдзівыя, вострыя — не ў апошнюю чаргу праз адсутнасць ціску традыцыйнай акадэмічнай школы, прыхільнікі якой канцэнтруюцца пераважна ў Мінску.

Шалёная перыферыйная інтэрвенцыя (ужываю тэрмін «перыферыя» без прыніжальных канатацый) выглядае дарэчнай і нават сімвалічнай у былым апірышчы традыцыяналізму — Творчых акадэмічных майстэрнях жывапісу, графікі і скульптуры, якія нязменна ўзначальваў народны мастак СССР Міхаіл Савіцкі. Як вядома, пасля смерці кіраўніка плошчы майстэрняў былі перададзеныя наваствoранаму ЦСМ. Сёння асноўная іх частка знаходзіцца напярэдадні трансфармацыі ці папросту — рамонту, выглядаючы адпаведна. Неахайныя сцены і рыпучыя пацёртыя падлогі ў плямах фарбаў, знятыя з завесаў дзверы... пераходны стан да стандартнага галерэйнага «белага куба».

Энтрапія інтэр'ераў, сінхранізаваная з адыходам у небыццё ідэй, якія служылі палівам для нібыта непатапляльнага — але тарпедаванага няўмольным Часам — каўчэга майстэрняў Савіцкага, стала выдатным плацдармам для інвазіі ідэалагічна варожага яму мастацтва. Гаспадаранне дзікай расліннасці і экзатычных марскіх істот сярод рэштак катастрофы — калі глядзець з ілюмінатара... І натуральныя экалагічныя працэсы, жывыя і жыццяздольныя прыродныя праявы, якія засвойваюць вакантную прастору. Бо гэта экалогія як яна ёсць.

Здаецца, шмат што атрымалася выпадкова: удала супалі прастора, мастакі, канфліктнасць канцэптаў. Амаль заўсёды, калі атрымліваецца добрая выстава, то ўсё нібыта само сабой складаецца адно да аднаго — нібы дзіцячы канструктар.

І тым не менш, калі аналізаваць экспазіцыйны поспех праекта, то палягае ён найперш у выкарыстанні архітэктурных асаблівасцей асяроддзя. Больш за ўсё планіроўка былых Творчых майстэрняў нагадвае — за вылікам таўшчыні муроў — беларускія манастыры XVII—XVIII стагоддзяў: у будынка два паверхі «келляў»-студый, нанізаных на прамыя лініі калідораў. У часы валадарства Савіцкага кожную з невялічкіх працоўных сот займаў асобны малады выпускнік Акадэміі мастацтваў, які на працягу двух гадоў адточваў свае рэалістычныя шэдэўры. Сістэма пакояў, у кожным з якіх створана адмысловая індывідуальная атмасфера, гэта ўжо канцэпцыя экспазіцыі, завязаная на маторыку глядацкага цела. Наведвальнік падарожнічае па дзіўным, амаль

кафкіянскім доме — перасоўваецца праз сляды мастацкай дзейнасці мінулага, здзіўлена адкрывае ў кожным пакоі новае, незнаёмае мастацтва. З кропкі гледжання выставачнай драматургіі — гэта шэраг мізансцэн, часткай якіх паслядоўна і становіцца глядач — у вольным парадку, у залежнасці ад настрою, зацікаўленасці, стомленасці...

Хоць слова «сметнік», напэўна, будзе самым частым у вуснах нядобразычліўцаў праекта, рызыкую сцвярджаць, што звалкі нагадваюць якраз шараговыя калектыўныя выставы беларускага мастацтва — незалежна ад незалежнасці/залежнасці выставачных пляцовак. Такімі да гэтага часу былі і сталічныя захады экспанентаў «Дзевяці з паловай». Прывезеныя адной фурай і зваленыя ў адну вялікую экспазіцыйную кучу, тыя ж самыя мастакі звычайна глядзеліся абсалютна невыразным кагалам. Цяпер жа, пры індывідуальным экспанаванні, можна вылучыць і рассмакаваць творчасць кожнага.

Індывідуальны прэзентацыйны вектар — гэта наступны складнік поспеху. Няхай такая выставачная спецыфіка і змушаная, бо з'яўляецца простай калькай функцыяналу Творчых майстэрняў —майстэрня/мастак. Але гэта стратэгія аптымальная ў дадзеным выпадку і дакладна не страціць дзеяздольнасці ў далейшых праектах ЦСМ. Урэшце, «Майстэрні сучаснага мастацтва» — ці не больш адпаведная назва для Цэнтра?

Палічым да дзесяці, пройдземся па пакоях і калідорах — персанальных міні-выстаўках.

Выкшталцоны Аляксандр Канавалаў, чые плоскасныя калажы здаюцца нібыта працягам слаістасці сцен. Пакой з жывапіснай інвентарызацыяй фактур і сэнсаў — раз.

Анатоль Жураўлёў. Да яго геаметрычных кантрасных палотнаў прыкладаецца відэа экалагічнай тэматыкі — на ўсю сцяну. І яшчэ пара кушэтак — відаць, для медытацый. Кантраст шэрай (каб у былой майстэрні актыўны колер не замінаў працы) прасторы і ўспышак — рэальных і віртуальных — святла/каляровасці на сценах. Два.



Фрагмент экспазіцыі Алеся Фалея.

Геаметрызаваныя каляровыя плямы на вялікіх фарматах аўтарства Віктара Шылко — тры, на такія палотны павінны паляваць сучасныя дызайнеры — дзеля ўпрыгажэння імі буржуазных інтэр'ераў. Але змрочная гамы Шылко немагчыма ўявіць у паказальна-аптымістычных дамах «новых беларусаў» — а вось да гэтага будынка яны, як ні дзіўна, пасуюць...

Крочым далей — у чацвёртую самадастатковую прастору, сфармаваную экалагічнымі аб'ектамі Генадзя Фалея. Экалагізм — у выбары матэрыялаў (дрэва, лаза, лён) і ў выканаўчай неабцяжаранасці складаных сімвалічных канцэптаў.

Суседні пакой — выстава Віктара Сахно, мастака, якога ўжо няма з намі. Парадаксальна, але ягоныя палотны адны з самых жывых на выставе. Яны захоўваюць аўтарскае трымценне, выкід энергіі на палатно, бо кожная яго праца — гэта «не жывапіс, а падзея», паводле фармулёўкі амерыканскага крытыка Харольда Разенберга, тэарэтыка жывапісу дзеяння (action painting).

Паверхам вышэй — зноў беларуская інкарнацыя амерыканскага абстрактнага імпрэсіянізму ці яго еўрапейскага эквіваленту інфармэлю — каму як падабаецца. У спецыфічным «мясным» каларыце, што адсылае да парыжскіх твораў Хаіма Суціна. Фізіялагічны жывапіс Аляксея Жэрало нагадвае нейкія дзіўныя расплюшчаныя і размазаныя па палотнах вантробы... але досыць, і гэта было шэсць.

У вялікай зале побач (дарэчы, тут працаваў сам Міхаіл Савіцкі) — фігуратыўны супрэматызм, хоць ад такога экзатычнага спалучэння перавярнуўся б у труне Казімір Малевіч, прынцыповы барацьбіт з прадметнасцю «свету мяса і косці». Але гэты канфлікт выдатна экспазіцыйна абыграны аўтарам — Аляксандрам Слепавым. Створаны шызафрэнічны інтэр'ер, у якім сышліся некалькі розначасовых стыляў: функцыяналізм архітэктурнай прасторы + радзівілаўскія партрэты/татлінская вежа Трэцяга Інтэрнацыяналу/рэнесансныя матывы ў насценных роспісах + супрэматычныя алюзіі. Усё гэта шматкроць памножана і перамешана з целамі наведвальнікаў у адлюстраваннях велізарных люстраў. Крыху вірує ў галаве. Сем.

Наступныя некалькі пакояў і пакойчыкаў другога паверха належаць Алесю Фалею, і тут крок міжволі замаруджваецца... Бо мы маем справу з нечым дасюль не бачаным ці, прынамсі, не прагавораным у беларускім мастацтве.

Замежныя падручнікі па гісторыі мастацтва сцвярджаюць, што пасля Другой сусветнай вайны творцаў апанавала экзістэнцыяльная безвыходнасць. Чалавечае цела, працэдура знішчэння якога стала руціннай на працягу некалькіх ваенных гадоў, страціла сакральнасць. У работах мастакоў сярэдзіны мінулага стагоддзя цела выяўляецца як абгарэлыя скалечаныя ашмоткі, а абстракцыі могуць быць трактаваныя як фрагменты зруйнаванай вайной чалавечай свядомасці. Менавіта посттраўматычная эстэтыка Жана Дюбуфэ, Эдварда Кейнхольца, Ансельма Кіфера сугучныя айчыннаму творцу. Але чаму сучасны беларускі мастак настолькі ж апакаліптычны? Што з'яўляецца першапрычынай яго ўласнай катастрофы, якая прывяла да апафеозу разбурэння на ягоных палотнах і прасторах?

Здаецца, гэта занадта асабістае пытанне...

Сталічны глядач ужо ведае імя Алеся Фалея па калектыўных праектах і нядаўняй невялічкай выставе ў Музеі сучаснага мастацтва. Але цяперашні Фалей непараўнальны з тым, бачаным. Мастаку проста не хапала прасторы, менавіта такой — у выглядзе анфілады занядбаных пакояў, усе асаблівасці інтэр'ераў якіх аўтаматычна ўпісваюцца ў татальныя фалееўскія інсталяцыі, што разам з традыцыйнымі аўтарскімі аб'ектамі ўключаюць абадраную фарбу сцен і прабітую канапу, кучу драўнянага пілавіння, мяшок вапны побач з антыкварнай бруднай рыдлёўкай... — гэта ўсё складнікі яго аўтарскай эстэтыкі. У выніку атрымліваецца манументальнае падарожжа праз дурны сон...

Мастак, не абцяжараны баластам акадэмічнага трэнінгу, выплёхвае сябе на палатно наўпрост, мінаючы прамаляваныя фігуратыўнасці. І хто асмеліцца сказаць, што гэта не творчасць? Акадэмічныя навыкі... Майстэрства капіравання прадметнай рэальнасці заўсёды паміж мастаком і палатном. Ці не перашкаджае яно чыстаму самавыяўленню? Ці можна абысціся без яго? У Фалея і яго калег — атрымліваецца.

Наступнае пытанне больш сумнае і практычнае: ці можа мастак працаваць без дастатковай колькасці фарбаў, палотнаў, пры адсутнасці рынку збыту і гэтак далей? Мы бачым

пераканаўчы адказ — так. Танныя матэрыялы, нават смецце. Замест рынку — свабоднае творчае самавыяўленне. Дэфіцыт дыскурсу кампенсуе дыялог з класікамі і аднадумцамі ў інтэрнэце. І вынік не горшы, чым у распешчаных сталічных удзельнікаў мастацкага працэсу.

Напрыканцы праменаду крыху лірыкі ад Антаніны Фалей. Тут мімікрыя мастацтва пад асяроддзе выдатна і густоўна адрэжысіравана — нават археалагічныя слаі фарбы на падлозе, пакінутыя пакаленнямі творцаў, відавочна карэлююць з яе «Раскладамі».

Маюць сэнс усе нюансы памяшкання: сетка расколінаў і падцёкаў на сцяне, куча цаглін у куце — паўнапраўныя складнікі экспазіцыі. Яны настолькі тонка пасуюць да каларыту прац мастачкі, што можна весці гаворку пра прасторавы жывапісны эцюд, які адбыўся ў яе персанальным пакоі.

Назва «Дзевяць з паловай» у інтэрпрэтацыі куратара падаецца абсалютна некарэктнай, бо, паводле яго слоў, «канцэптуальна адлюстроўвае… колькасць удзельнікаў экспазіцыі»: пад «паловай» маецца на ўвазе адна з мастачак, якая таксама з'яўляецца «другой паловай» майстра… Генадзя Фалея. Але прастора экспазіцыі карэктуе і гэтую недарэчнасць: «паловай мастака», недаэкспанаванай, недаразгорнутай у параўнанні з астатнімі, выглядае Васіль Васільеў, якому не перапала асобнага памяшкання. Ягоныя творы раскіданы па пакоях іншых экспанентаў. На вялікі жаль, бо супермагчымасці Васіля нам вядомыя па бліскучай персаналцы ў Палацы, бадай лепшай тамтэйшай прасторавай працы апошняга дзесяцігоддзя.

Гэта не адзіная недапрацоўка праекта — пры ўсіх яго адметных экспазіцыйных якасцях. Так, у распараджэнні ЦСМ апынуліся выдатныя і зусім невядомыя ў сталіцы мастакі. Што перашкодзіла задзейнічаць іх для майстар-класаў, лекцый, экскурсій па ўласных фрагментах выставы? Гэта абавязкова б паспрыяла папулярызацыі іх творчасці і ідэй, якія безумоўна заслугоўваюць шырокага абмеркавання.

Варта было б, выкарыстоўваючы ўнікальную нагоду, насыціць праект адукацыйнымі падзеямі, ды хоць бы тымі ж лекцыямі пра абстрактны экспрэсіянізм і арт-брут.

Праз адсутнасць рэальных нагод (якія, па логіцы, мусілі быць створаны ЦСМ) дыскусіі пра выставу разгарнуліся ў віртуальнай прасторы. Спадзяюся, вышэй я адказаў, чаму, насуперак мноству негатыўных меркаванняў, лічу гэтую выставу добрай, а фрагментамі нават выдатнай. А зараз прааналізую водгукі апанентаў.

Калі адкінуць суб'ектыўныя (кшталту «мне не падабаецца») і фальклорныя («гэта не мастацтва», «гэта смецце» etc., аж да «дзе прыгажосцьірозумнаедобраевечнае?») сентэнцыі, папрокі зводзяцца да двух аргументаў:

«Гэта ўсё ўжо было гадоў гэтак трыццаць ці сорак таму!» і «Нельга танчыць на касцях Міхаіла Савіцкага, ладзячы ў яго былых майстэрнях шабаш і батлейку!»

Першы довад — самы слушны, супраць яго не запярэчыш. Так, сапраўды было: нават з паўстагоддзя мінула з таго часу, калі Клімент Грынберг яскрава тэарэтызаваў новы «жывапіс амерыканскага тыпу» — абстрактны экспрэсіянізм. Больш за тое: на носе стагадовы юбілей першай публічнай дэманстрацыі супрэматычных карцін Малевіча.

І відавочна больш за сто гадоў мадэрнісцкай традыцыі «рабіць нешта першым» — нават няёмка ўжо і казаць аб гэтым у наш постпостмадэрністычны час. Гаворка ідзе не пра пафас першаадкрыцця, а пра ўпісанасць творчасці ў сусветны кантэкст.

Такім чынам: дыялог з вышэйназванымі ключавымі мастацкімі з'явамі апошняга стагоддзя ў разы актуальней за сувязь з тупіковай галіной мастацтва — класіцызм-акадэмізм-сацрэалізмам, да якой прышчэплена большасць сталічных мастакоў. Магчыма гэта і добра, што экспаненты «Дзевяці з паловай» актуалізуюць не струхнелыя натуралістычна-акадэмічныя канцэпты, а нешта дагэтуль яшчэ не культывуемае на беларускай глебе. Карацей, калегі-крытыканы, расплюшчыце вочы і звярніце ўвагу на ўласную творчасць — ці не працуеце вы самі ў межах рэліктавых канцэптаў?

Што да наступнага пытаннечка…

Смуткую разам з тымі, хто настальгуе па былых майстэрнях Савіцкага: яны былі патрэбныя ў сістэме айчыннай мастакоўскай адукацыі, і іх скасаванне, безумоўна, выклікае вялікае здзіўленне. Але я нічога не маю супраць відэаінсталяцыі і карцін Анатоля Жураўлёва ў сваёй былой студыі — там, дзе правёў два гады ў якасці аспіранта Савіцкага. А вось у майстэрні, дзе я ляпіў акадэмічны дыплом, знаходзіцца крама, і гэта ўжо прыкра…

Рухаючыся далей у мінулае: будынак Мінскай мастацкай вучэльні імя Глебава (дзе засталася самая шчаслівая пяцігодка майго студэнцтва) — папросту знесены. Дзіўнае ўражанне: быццам хтосьці ідзе па слядах з гумкай і ўсё сцірае… Але, мусіць, гэта і ёсць ілюстрацыя таго, што мастацтва ў Мінску на птушыных правах…

Рэзюмую: памяшканне засталося за жывым мастацтвам — гэта нядрэнна. Прыхільнікі творчасці Міхаіла Андрэевіча могуць адправіцца па адрасе плошча Свабоды, 15 — там адчынілася галерэя яго імя. Выдатная свежаадрамантаваная шматпакаёвая тэрыторыя для ўшанавання памяці Савіцкага і захавання яго спадчыны.

Яшчэ прыгадваецца, што апаненты ўлавілі вонкавую сувязь выставы з трэшавай эстэтыкай «Дахаў». Але «Дахі» — чыста мінская тэма, дакладней, мінска-берлінская. На гэтай жа выставе няма ніводнага мінскага мастака. І ёсць унікальная магчымасць паглядзець, што адбываецца па-за межамі нашай сталічнай «вежы са слановай косці». Менавіта прыйсці і паглядзець, а не судзіць па фрагментарных фэйсбучных фотасправаздачах.

Чаму менавіта «трэшавая эстэтыка» — а не recycled ці эка-арт? Навошта марнаваць рэсурсы планеты, калі для паўнавартаснай творчасці прыдатныя цывілізацыйныя адыходы — дарэчы, гэта і ёсць па-сапраўднаму экалагічнае стаўленне.



Творы Віктара Шылко.

Для дакладнасці — паўтаруся: нягледзячы на пэўныя хібы, «Дзевяць з паловай» — якасная выстава сучаснага мастацтва, рэдкая ў нашых мясцінах.

Ці гэта атрымалася выпадкова?

Ці стане гэта сістэмай?

Ці будуць улічаны вышэйзгаданыя заўвагі падчас працы над наступнымі праектамі?

Не ведаю, але хачу спадзявацца…■


Экспазіцыя Генадзя Фалея.

ЛАРЫСА МІХНЕВІЧ

Лабараторыя для медытацый

Лічбавыя назвы мне вельмі падабаюцца. Згадайце хоць некалькі: знакамітую паэму Аляксандра Блока і мастакоўскае аб’яднанне з удзелам Рамана Семашкевіча, шэдэўр Федэрыка Феліні і некалькі тыдняў трагічнага кінакахання, выставу з першым экспанаваннем «Чорнага квадрата». Лічбы дэманструюць вонкава простую сутнасць з’явы — найчасцей гэта яе тэрмін ці колькасць удзельнікаў — настолькі складанай для аўтара, што ён не хоча і не можа пазначыць яе адным эпітэтам.

Праект «Дзевяць з паловай» складзены з дзесяці ўдзельнікаў: дзевяць мужчын і адна жанчына, з усіх экспазіцый — адна мемарыяльная. Атрымліваецца нейкая непрыстойнасць… Каталог ужо надрукаваны, і з гэтай назвай падзея ўвойдзе ў гісторыю, а напалову нікога з творцаў быць не павінна, таму я прапаную з назвы праекта зрабіць таямніцу. І з лічбамі Феліні параўноўваць не варта: так проста, на павароце, генія яшчэ ніхто не здолеў абысці. Назву нельга суадносіць і з біялагічным тэрмінам нараджэння чалавека, будзе нешта пазачаснае. Ну і да майго ўлюбёнага Малевіча назву не прыстасуеш: ніхто з удзельнікаў праекта не выказаў жадання «выйсці за нуль формаў». Да таго ж не ўсе назвы можна растлумачыць. Знаёмая мастачка назвала маскоўскую выставу «Ліверпуль», хаця нічога «ліверпульскага» ў сваіх творах да моманту адкрыцця не знаходзіла. Але ўладальнікі галерэі катэгарычна запатрабавалі «знайсці выставе імя, бо так яе лепей рэкламаваць», часу на роздум не было, а ёй, маладой і вольнай, вельмі падабалася гучанне гэтага слова. «Ліверпуль» не аспрэчылі. Бо творчая логіка — гэта ўсё ж такі загадкавая рэч.

Я віншую Цэнтр сучасных мастацтваў з патрэбнай, цікавай і маштабнай выставачнай ідэяй: экалагічныя праблемы сёння хвалююць творцаў, навукоўцаў, палітыкаў, проста жыхароў Зямлі. Мы за яе адказныя, таму цудоўна, што экалагічнае настолькі актуальна. Гэта адна з лідзіруючых ідэй сучаснай архітэктуры, а дойлідства ва ўсе часы было галоўным выразнікам жыццёвага стылю эпохі. Свет клапоціцца пра сонечныя батарэі, збор дажджавой вады і новае жыццё раней ужываных матэрыялаў. Прэстыжныя фірмы займаюцца вырабам мэблі з папсаванага старога дрэва, і гэта не танна, а хутчэй наадварот. Дрэва абпальваюць, напітваюць, выкшталцона шліхтуюць. Атрыманыя вырабы не проста хораша выглядаюць і адпавядаюць модзе: яны цешаць сэрцы ўладальнікаў, бо пры іх стварэнні не загінула ніводнай новай расліны. Прыемна думаць, што ўратаванае намі дрэва — побач ці далёка — шапоча лістотай і дае прытулак птушцы. Бамбук шануюць не толькі за хараство, а яшчэ таму, што гэта лёгкаўзнаўляльны матэрыял. Ганарацца новым жыццём закінутых будынкаў, па-іншаму скарыстанымі бетоннымі бэлькамі, пліткай з апрацаванага пад ціскам бутэлечнага шкла і тым, як далікатна сучасная архітэктурная форма «растворана ў прыродзе».

У выяўленчыя мастацтвы экалагічныя матывы першым прыўнёс вялікі Ёзаф Бойс. У часы Другой сусветнай вайны ён, нямецкі лётчык-юнак, быў збіты, цяжка паранены і ўратаваны ў казахскім ауле без медыкаментаў, з дапамогай тлушчу, лямцу, кумысу і дабрыні. Верагодна, тады Бойс задумаўся над сэн-



Экспазіцыя Антаніны Фалей. Аб'ект Васіля Васільева.

сам стасункаў чалавека і Сусвету, а потым зрабіў выразнымі сродкамі найноўшага мастацтва ўратаваўшыя яго прыродныя матэрыялы. Крыху пазней, у 70-я гады мінулага стагоддзя, пачаліся шырокія мастацкія рухі, якія атрымалі агульную назву «эка-арта». Так, гэта не адзін, а цэльны комплекс накірункаў. Адным з першых быў лэнд-арт са жвіравымі аб'ектамі і інсталяцыямі ў пустынях Невады. Мастакі дабраліся і да Поўначы, наладзілі там грандыёзныя начныя люміністычныя акцыі. Новыя «арты» сур'ёзна падштурхнулі наперад фатаграфію, бо ўражаныя гледачы маглі пазнаёміцца з імі толькі праз здымкі. А далей як быццам зніклі і самі творы. Праклаўшы маршрут па геаграфічнай мапе, мастак крочыў па ім з компасам, шагамерам, вымяральнікамі пульсу і ціску. Дзённікі з данымі сталі сведчаннем волі да ўзвышанага. Мастацтва, насамрэч, ёсць не жыццёвасць і праўдападабенства, а здольнасць адчуваць сябе часткай вялікай медытацыі Сусвету. Эка-арт — гэта «Забіванне цвікоў у снег» Гюнтэра Юкера і графікі дыхання Вольгі Сазыкінай, частка праектаў амерыканскага інфармэлю і італьянскага артэ повэра. Апошні — бедны па сродках, але арыстакратычны па думанні — быў не толькі закаханы ў другасныя матэрыялы. Артэ повэра быў засяроджаны на важных сацыяльных і палітычных ідэях, частка якіх мела выразна акрэслены экалагічны прысмак.

Нельга сказаць, што эка-арт адмаўляў жывапіс альбо скульптуры. Пры ўсёй радыкальнасці фармальных пошукаў і прынцыповай засяроджанасці на некласічных сродках мастацкага выказвання, эка-арт — адна з самых талерантных праяў сучаснай культуры. Таму і ў часы росквіту эка-арта можна знайсці прыклады асобных сумесных праектаў. Так, яго культавы творца Дэвід Нэш, аб'екты якога на выставах асыпаліся, змянялі колер, усыхалі, распадаліся — гэта самазнішчэнне зноўку рабіла іх часткай сусвету, — прапанаваў сумесны праект маладому жывапісцу Лявону Тарасевічу. Геаметрызаваны жывапіс Тарасевіча, насычаны вібрацыямі і энергетыкай прыроднага, уразіў не толькі Нэша. Падзея мела сенсацыйны поспех, а творы Тарасевіча патрапілі ў калекцыю англійскай каралевы.

Мінскі праект «Дзевяць з паловай» — гэта мастацтвазнаўца-куратар Мікалай Паграноўскі і дзесяць мастакоў: Аляксандр Слепаў і Васіль Васільеў, Віктар Шылко і Генадзь Фалей, Аляксей Жэрало і Аляксандр Канавалаў, Анатоль Жураўлёў, Антаніна Фалей і Алесь Фалей, Віктар Сахно. Гэты праект зрабіў ужо некалькі добрых спраў. Прымусіў актывізавацца гледача — і на «Фэйсбуку» разгарнулася цікавая дыскусія. Паказаў, наколькі цудоўнай прасторай валодае Цэнтр сучасных мастацтваў: двухпавярховай, вялікай, з прыстойнай колькасцю залаў і перспектывай стварэння больш значнага памяшкання ці анфілады. З паддашкавымі вокнамі і магчымасцямі экспазіцыі вырасці ў вышыню. Пры добрым падыходзе атрымаецца не прастора, а дыямент. Выдатна, што праект і Цэнтр літаральна знайшлі адзін аднаго. Часовая закінутасць памяшканняў пасуе выразнай «трэшавай» эстэтыцы «Дзевяці з паловай» і складае ўражанне творчай лабараторыі.

Мастакі праекта «Дзевяць з паловай» — людзі сталыя, творцы вядомыя, якія экспануюцца ўжо і па 20, і па 30 год. Актыўныя, прадстаўленыя на беларускай і міжнароднай арт-сцэнах, маюць дыпломы і ўзнагароды. Перад намі ўдзельнікі і стваральнікі ўласных нефармальных мастацкіх суполак, праектаў, галерэй, а гэта, прабачце, ужо цалкам асобны творчы статус. За адным выключэннем — мастак і архітэктар Віктар Сахно — яны аб'яднаны віцебскай мастацкай адукацыяй. І хоць пражываюць у розных беларускіх гарадах (Баранавічах, Брэсце, Полацку, Оршы і, натуральна, Віцебску), іх знаёмства і сяброўства ніколі не перарывалася. Яны цудоўна ведаюць творчасць адзін аднаго, паважаюць і шануюць яе. У іх агульных праектах адчувальная моцная воля сумеснага існавання. «Дзевяць з паловай» прапануе сустрэчу з асабістай эстэтыкай «каньячнага» кшталту — выбудаванай, упэўненай, з абгрунтаванай творчай пазіцыяй. Яно так і ёсць. Перад намі бездакорныя аб'екты Васіля Васільева, далікатныя калажы Антаніны Фалей. Альбо выкшталцона-прыгожы шляхетны жывапіс Аляксандра Канавалава, пры сустрэчы з якім мяне ахоплівае адчуванне празрыстага музычнага гуку. Згадайма, што творчасць Віктара Сахно ўвогуле належыць да мастацкай класікі. Таму выставу ў Цэнтры сучасных мастацтваў трэба глядзець, глядзець і яшчэ раз глядзець.

Сэрца сэрцаў праекта — Алесь Фалей. Здаецца, што ён, як сціснутая спружына, выбухнуў і ўзарваў прастору. З'яднаў у гэтым выбуху папярэднія творы і лёс, шчырасць і перакананасць, стары радыятар і зламаны падаконнік, фарбавыя плыні і від з акна. А ці не бясконцая інсталяцыя на сцяне калідора дазваляе сцвердзіць, што «Дзевяць з паловай» — яго зорны час. Такая натхнёная стыхія не можа не закрануць. Алесь Фалей — відавочны «шэры генерал»: яго мастацтва займае бадай трэць агульнай прасторы. Цудоўная мемарыяльная экспазіцыя Віктара Сахно — яго ідэя. Ён — удзельнік «КронАрта» (Кранштацкага міжнароднага экалагічнага фестывалю мастацтваў).

Мяне не палохаюць інтэрнэтныя папрокі ў несучаснасці мастацтва на праекце «Дзевяць з паловай». Так, гэта сталая творчасць. Вялікі парушальнік музычнага спакою Кшыштаф Пендэрэцкі сёння гучыць класічна, але ж як гучыць... З гэтымі мастакамі — прамая дарога на жывапісныя біенале. А «трэшавасць» часткі матэрыялаў — настолькі шырока распаўсюджаная рыса сучаснай культуры, што яе пачынаюць трактаваць і як праблему. І кіч — гэта адзін з напрамкаў. У



Экспазіцыя Алеся Фалея.


Аб'екты Васіля Васільева.

некалі абвешчанай барацьбе жывапіс выстаяў, таму ў свеце існуюць сучасныя выставы з творамі, развешанымі па сценах. З існуючымі варункамі Цэнтру давядзецца лічыцца.

Мяне насцярожвае іншае. Натуральна, што паміж экаартам, экалагічнай тэматыкай альбо фестывалем экалагічнай скіраванасці розніца ёсць. Што год «мастацтва і экалогіі» запатрабуе досыць шырокіх брамаў. Што недзе тут, побач, як набат гучыць слова «Чарнобыль». Але ж Цэнтр сучасных мастацтваў сам абраў гэты кірунак і мусіць крыху ўважлівей сачыць за адпаведнасцю кантэксту. Талент мастацтвазнаўцы Міколы Паграноўскага вылучаецца рэдкай якасцю — гумарам. Ён — ансамблевы ігрок і з лёгкасцю «цэментуе» гумарам вонкавыя хібы. Таму менавіта яму я б хацела пажадаць большага творчага нахабства. Каб гумар стаў не асабістай, а мастацкай якасцю праекта. Мастацтва доўга існуе і мае правы быць любым. І ў самай вялікай ступені — вясёлым. Але калі ў экалагічным праекце ўзнікае фраза «фігуратыўны супрэматызм», то квадратныя вочы будуць не толькі ў персанажаў, а і ў самога Малевіча. Недзе там, на нябеснай вяршыні сваёй сусветнай вядомасці, ён зараз ліхаманкава гартае тэксты колішніх маніфестаў і мармыча: «Ну вось яно, я ж гэта столькі разоў надрукаваў...». Цытую: «Мая філасофія — знішчэнне старых гарадоў праз кожныя пяцьдзясят гадоў... Выгнанне прыроды па-за межы мастацтва, знішчэнне любові і шчырасці ў мастацтве». Як аматарка авангарда, мяркую, што і кахання, і шчырасці ў Малевіча было колькі хочаш, але асаблівасці творчай постаці, да якой апелюеш, трэба ведаць.

Мяне збянтэжыла шмат разоў паўтораная ў апісанні праекта фраза «экалогія душы». Яна прысутнічае не толькі ў высновах двух тэкстаў каталога, яна ўжо і другая назва. Дазвольце нагадаць, што словазлучэнне «экалогія душы» ў тэкстах павінна брацца ў двукоссе. Гэта ж алагізм. Спалучэнне неспалучальнага. Пачатак тэрміна «экалогія» з грэчаскай мовы перакладаецца як «дом». Дом як вядзенне гаспадаркі. Гэта вам не пра флору з фаўнай, а пра рацыянальны пачатак сусвету. А наша душа — яна не ад навукі, а цалкам з іншага боку, катэгорыя ірацыянальная. Калі арганізатарам хочацца разважаць пра душу, чытайма пра яе ў Арыстоцеля, Рэрыха, а яшчэ лепей — у Алены Блавацкай. Чытайма рэлігійную літаратуру, урэшце. Памятаеце вызначэнне душы ў знакамітым выказванні Марка Аўрэлія? Пра тое, што ў чалавека «душа — нетрывалая». Можа таму яна ўвесь час баліць альбо ные. Душа хварэе, і каб наша экалогія, наша «гаспадарка» ацалела, не заразілася ад яе і, барані Божа, не загінула, душу тэрмінова патрэбна адсекчы. Тым больш, прызнаемся шчыра, усё рацыянальнае губіць душу. Кант прапаноўваў разводзіць рацыянальнае і эмацыянальнае ў розныя бакі. Таму — адсекчы адно ад другога, залізаць раны і больш таго — ніколі не згадваць яшчэ і пра «экалогію свядомасці»...

Са свайго боку прапаную побач з постаццю экалагічнага папярэдніка Ёзафа Бойса паставіць мастака Ілью Рэпіна — як пачынальніка экалагічнай тэмы ў жывапісе. Мастак кроўна «наш»: на могілках пад Віцебскам пахаваны яго бацька, яго дзеці пабраліся з беларусамі, таму ў нашчадках Рэпіна ёсць і нашы кроплі. Але галоўнае, што яго знакамітыя «Бурлакі» — маніфест экалагічнасці. Гляньце ўважліва: на Волзе, побач з баржай, якую цягнуць знясіленыя людзі, у іншы бок энергічна «чэша»... параход. Не трэба так прыніжаць чалавека, кажа нам мастак. Экалагічна? Вельмі. А рэпінскі «Хрэсны ход у Курскай губерні»!.. Спакутаваныя ад гарачыні людзі на дарозе просяць Бога даслаць дождж, а вышэй — пагоркі са знішчаным лесам. Аніводнага дрэўца — пні-пянёчкі без канца і краю. Экалагічней не бывае...

Жывапіс да сучаснага думання таксама здольны. Магчыма, менавіта краіна Шагала і Малевіча магла б пераканаць у гэтым свет. ■

«ПлаSтформа»: між сэнсам і формай

Фестываль пластычнага тэатра і тэатра танца

ФОТА АЛЯКСАНДРА ЖДАНОВІЧА.

«…Пасля».
Пластычны тэатр «ІнЖэст».
Мінск.



«Дэкаданс. Дыялогі».
«Skvo's Dance Company».
Мінск.

«ПлаSтформа Мінск-2013» — падзея, якую чакалі. Хоць бы таму, што падобныя форумы не ладзіліся ў сталіцы больш за дзесяць год. Апошні з іх — фестываль пластычных тэатраў «Х-традыцыя» — адбыўся ў 2002 годзе. Арганізатарам і дырэктарам сёлетняй «ПлаSтформы» выступіў мастацкі кіраўнік тэатра «ІнЖэст» Вячаслаў Іназемцаў. Ініцыятарамі фэсту сталіся таксама Аляксандр Цебянькоў і Іна Асламава — кіраўнікі, адпаведна, гродзенскага тэатра танца «Галерэя» і гомельскай групы сучаснай харэаграфіі «Quadro». Такога буйнафарматнага, з вялікай колькасцю ўдзельнікаў і мерапрыемстваў пластычнага форуму, што доўжыўся шэсць дзён, Мінск не ведаў яшчэ ніколі.

СВЯТЛАНА УЛАНОЎСКАЯ

У фармаце энтузіязму

Неабходнасць правядзення «ПлаStформы» больш чым відавочная. Айчынны contemporary dance, нягледзячы на тое, што ён існуе трэцяе дзесяцігоддзе, нягледзячы на змену генерацый харэографаў і міжнародныя поспехі асобных прадстаўнікоў, усё яшчэ застаецца мастацтвам непрэстыжным, афіцыйна-перыферыйным і ідэалагічна-маргінальным.

Цяперашні праект гэта ў чарговы раз пацвердзіў: ягоная арганізацыя шмат у чым трымалася на энтузіязме і ініцыятыве, пазбаўленых падтрымкі дзяржаўных інстытуцый. Такая сітуацыя падаецца па меншай меры дзіўнай, бо пастаянны форум пластычнага тэатра і тэатра танца ў Беларусі дагэтуль не з'явіўся. Выключэнне — Міжнародны фестываль-конкурс сучаснай харэаграфіі, які штогод праходзіць у Віцебску і доўгі час з'яўляецца адзінай падзеяй такога кшталту ў краіне. Аднак уся панарама айчыннага пластычнага руху не вычэрпваецца віцебскім фэстам, бо ў ягоную конкурсную «абойму» трапляюць далёка не ўсе калектывы. У гэтым сэнсе «ПлаStформа» — спроба стварэння альтэрнатыўнай творчай і інфармацыйнай прасторы для развіцця сучасных танцавальных і тэатральных практык. «Мэта форуму — не толькі пазнаёміць гледача з сучасным пластычным рухам, а артыстам, у сваю чаргу, даць магчымасць заявіць пра сябе. Плануецца таксама абмеркаваць з крытыкамі і публікай работы ўдзельнікаў. Ніякіх намінацый і прэмій не прадугледжваецца. Галоўнае — гэта камунікацыя», — адзначыў Вячаслаў Іназемцаў.

Падобныя праекты — вельмі распаўсюджаная з'ява ў заходнім танцавальным мастацтве. Сярод найбольш буйных можна назваць скандынаўскую платформу танца (Хельсінкі), польскую (Познань), швейцарскую (Цюрых), эстонскую (Хаапсалу), чэшскую (Прага) і інш. Прыемна адзначыць, што мінская «ПлаStформа» цалкам адпавядала абранаму фармату. Найперш пра гэта сведчыла насычаная праграма форуму, якая падзялялася на частку творчую (выступы ўдзельнікаў) і адукацыйную (майстар-класы, лекцыі, дыскусіі, абмеркаванні спектакляў). У разнастайных мерапрыемствах «ПлаStформы» прынялі ўдзел не толькі айчынныя практыкі і тэарэтыкі, але і замежныя спецыялісты. Так, у межах форуму адбыліся лекцыя пра польскі contemporary dance крытыка і даследчыка танца Ганны Круліцы з Кракава і майстар-клас мастацкага кіраўніка «Тэатра формы» Юзафа Маркоцкага (Вроцлаў).

Аднак гэта — толькі арганізацыйны бок. Іншая размова — пра мастацкі ўзровень удзельнікаў, які часцяком псаваў радасць ад усведамлення факта падзеі. Тое, што Вячаслаў Іназемцаў свядома адмовіўся ад жорсткага «кода доступу» ў адборы калектываў і дазволіў разам з вядомымі гуртамі выступаць пачаткоўцам, можна толькі вітаць. Але ў выніку склалася ўражанне, што запрашэнне ўдзельнікаў было шмат у чым спантанным, бо іх рэпертуар выглядаў аматарскім і ў асобных выпадках меў вельмі аддаленае дачыненне да пластычных тэатральных формаў.

Паказальным у гэтым плане стаў спектакль «Эдысан, ці Як дайсці да лямпачкі» эксперыментальнага гурта «Т(е)=ArT» (Мінск), падчас якога сцэна ператварылася ў суцэльны балаган, а яе героі — у персанажаў фрык-шоу. Тут былі спевы і танцавальныя эпізоды, драматычная дэкламацыя і дэфіле ў папяровых касцюмах, відэапраекцыя і светлавыя эфекты, перамяшчэнне на роліках, хадулях і скокі на джамперы. Убачанае цяжка было аднесці да пластычнага тэатра, як і да тэатра ўвогуле.

Падобны непрафесіяналізм шмат у чым абумоўлены адсутнасцю ў краіне адукацыйных інстытуцый у сферы альтэрнатыўных тэатральных практык. З іншага боку, сённяшні час, пазначаны актыўным развіццём медыя- і інтэрнэт-тэхналогій, стварае выдатную глебу для самаадукацыі, якой вельмі не ставала асобным удзельнікам форуму. Неразуменне таго, што ёсць цела, псіхафізічная прырода акцёра, прадэманстраваў тэатр «EYE» (Мінск) у спектаклі Дзмітрыя Масцяніцы «ЭскаReal». Адсутнасць слоў, хадзьба па сцэне, выкарыстанне прасцейшых рухаў, мізансцэніраванне яшчэ не рабілі паказаны твор пластычным, бо ў ім не было галоўнага — работы з целам, даследавання і выкарыстання яго выразных магчымасцей.

Разам з тым, на агульным фоне былі і выключэнні са знакам «плюс». Сярод іх найбольш яркае ўражанне пакінуў буто-со-


«Атлантыда». Тэатр танца «Адлюстраванні». Мінск.

ФОТА АНДРЭЯ СПРЫНЧАНА.

ла-перформанс Ірыны Ануфрыевай (Беларусь — Швецыя) «У пустаце».

Вучаніца студыі пры тэатры «ІнЖэст» і шведскай «SU-EN Butoh Company», сёння Ірына працуе ў Стакгольме як незалежная танцоўшчыца буто, харэограф і перформер. Яе танец узрушаў магутнай, звышканцэнтраванай энергетыкай, якая выяўлялася праз цела. У сцэнічным існаванні артысткі не было нічога выпадковага: кожны жэст, поза альбо іх адсутнасць нараджалі выразнае адчуванне руху ў нерухомасці, танца не целам, а ўнутры цела. Тут не шкадавалі гледача, а змяшчалі ў эпіцэнтр пякельных пакутаў, бязлітасна скаланаючы ягоную эмацыйную прастору. Крык — найбольш трапнае вызначэнне для гэтага танца. Невыпадкова ў якасці музычнай асновы Ірына Ануфрыева абрала кампазіцыю «Hee Shock Die» з альбома «Schrie 27» легендарнай амерыканскай альтэрнатыўнай спявачкі Дыяманды Галас, у якім артыстка даследуе экстрэмальны ўнутраны стан чалавека, прымусова змешчанага ў псіхіятрычную лячэбніцу. Фантастычны голас Дыяманды, які пераўтвараўся то ў шалёны крык, то ў выццё, то ў дзікунскі рогат альбо шэпт, настолькі яднаўся з целам танцоўшчыцы, што здавалася, нібыта гэта менавіта яна крычыць. Стваралася дзівоснае ўражанне, быццам мы «чуем рух» і «бачым гук».

Арганікай цела-думкі, выканальніцкім майстэрствам вылучаліся пастаноўкі «Раніца панядзелка» і «XXL» танцтэатра «Галерэя» Аляксандра Цебянькова, аднаго з найбольш сталых калектываў contemporary dance ў Беларусі. Аднак наяўнасць у лексічным вырашэнні шматлікіх запазычанняў з балетаў славутага Матса Эка пазбаўляла паказаныя творы арыгінальнасці аўтарскага мыслення — неад'емнай якасці сучаснага танца.

Выхад за межы танца і тэатра, адмаўленне звыклых сцэнічных прыёмаў, эксперымент з формай прадэманстраваў гурт «Quadro» Іны Асламавай — яшчэ адзін прадстаўнік першай

ФОТА ВІКТОРЫІ ГЕРАСІМАВАЙ.

ФОТА АНДРЭЯ СПРЫНЧАНА.


«Шарлотка».
Адэкватны тэатр «У кубе».
Мінск.


«Начнога цягніка няма...».
Група сучаснай харэаграфіі «Quadro».
Гомель.

генерацыі айчыннага contemporary dance. Спектакль «Начнога цягніка няма...» рэзаніруе з эстэтыкай амерыканскага постмадэрн-танца 1960-х гадоў. Пра гэта сведчаць нелінейнасць драматургіі, роўнасць усіх удзельнікаў спектакля — ад аўтараў да выканаўцаў, актуалізацыя працэсу і яго імправізацыйна-ігравога разгортвання ў процівагу выніку, сэнсава-кампазіцыйнай завершанасці твора, пашыраная трактоўка танцавальнасці, калі танцам становіцца якое заўгодна дзеянне або бяздзейнасць выканаўцы. Выкарыстанне падобных прыёмаў, няхай сабе і даволі нязвыклых для беларускага contemporary dance, у агульнасусветным кантэксце даўно ўжо набыло серыйны характар, а таму зніжала эфект навізны ад убачанага.

Імкненне да творчай незалежнасці, пошуку ўласнай тэмы, шчырасць аўтарскага выказвання вылучалі выступленне танцтэатра «Skvo's Dance Company» (Мінск) пад кіраўніцтвам Вольгі Скварцовай. Кампазіцыі «Сола», «Дэкаданс. Дыялогі», «Happy Valentine» можна назваць лірычнымі імпрэсіямі, у цэнтры якіх знаходзіцца вобраз Жанчыны, свет яе сноў, фантазій і мар. Вольга Скварцова, бадай, першая ў беларускім танцтэатры, хто так глыбока даследуе тэму жаночай ідэнтычнасці.

Фінальным мерапрыемствам «ПлаStформы» стала дыскусія, падчас якой айчынныя і замежныя спецыялісты абмеркавалі сучасны стан і перспектывы развіцця беларускага пластычнага і танцавальнага тэатра.

Напрыканцы хочацца зазначыць, што правядзенне такога буйнога форуму ў сітуацыі адсутнасці фінансавай і арганізацыйнай падтрымкі з'яўляецца радыкальна смелым жэстам, які заслугоўвае, як мінімум, павагі і, як вынік, заахвочвання і развіцця. У фармаце энтузіязму, на мяжы творчага выжывання беларускі сучасны танец і пластычны тэатр існуюць ужо больш як два дзесяцігоддзі. А што далей?.. ■

АЛЯКСЕЙ СТРЭЛЬНІКАЎ

Ніша эксперымента

Згасла святло... Нічога не адбывалася, і праз некаторы час гледачы пачалі ўздыхаць, хіхікаць і перагаворвацца. Раптам з месцаў ускапіліся чатыры чалавекі. Спачатку падалося, што адзін з іх проста хоча перасесці бліжэй або забыў у гардэробе тэлефон. Астатнім нібыта надакучыла чакаць, і яны захацелі выбрацца з залы. Тут і высветлілася, што ўсе дзверы зачынены... Секунда сапраўднага падману ў тэатры ўнікальная! Бо ніколі нельга быць упэўненым, што той, хто імкнецца пакінуць спектакль, не з'яўляецца яго часткай. Вось так спектаклем «...Пасля» тэатра «ІнЖэст» пачаўся Адкрыты форум пластычных тэатраў і тэатра танца «ПлаStформа».

Рух пластычных тэатраў перарос андэграўнд, але для яго інтэнсіўнага развіцця не стае маркетынгавых і інфраструктурных рэсурсаў. Няма магчымасці пашырыць кола публікі, няма дзе пастаянна выступаць. Ведаючы пра такія праблемы, Вячаслаў Іназемцаў і распачаў форум. Тут ён мае рацыю: менавіта фестывальны фармат дазваляе знайсці сродкі, прыцягнуць грамадскую ўвагу. Многія гледачы прызнаваліся, што прыходзілі на фестываль выключна «на Іназемцава», і дзякуючы гэтаму адкрылі для сябе новыя цікавыя калектывы. Тое, што афіцыйныя структуры не паспрыялі правядзенню «ПлаStформы», выглядае стратэгічнай памылкай.

ПОЛЕ ДЛЯ ДЫСКУСІІ

Напрыканцы кожнага фестывальнага дня адбывалася дыскусія, падчас якой і мусіла ісці грамадскае абмеркаванне такой з'явы, як сучасны танец. Падобныя дыскусіі — толькі водгулле тых страсцей, якія віруюць вакол фестывалю. На сустрэчах, што ладзіліся пасля спектакляў, была магчымасць выказацца самім удзельнікам, на іх прысутнічалі спецыялісты, і такім чынам задаваўся належны ўзровень дыялога. Але большая частка публікі слухала моўчкі.

Адной з самых рэзанансных падзей фестывалю зрабілася выступленне бута-перформера Ірыны Ануфрыевай. Ад звычайнай публікі ў кулуарах можна было пачуць асобныя негатыўныя рэплікі. А вось тыя, хто застаўся на вячэрнюю дыскусію, сталі сведкамі цікавай размовы з удзелам крытыкаў і спецыялістаў, а таксама гледачоў, для якіх знаёмы жанр бута. Сама Ірына Ануфрыева, роўная і спакойная, раптам эмацыйна сказала: «Мы жывем у стане абароны. Уся планета спіць глыбокім сном... Прачніся, ты яшчэ жывы!»

Тэатры хочуць бачыць публіку іншага ўзроўню, якая прыходзіла б на спектаклі падрыхтаваная, з уласнай мэтай і «ўстаноўкамі». Кіраўнік гродзенскага тэатра «Галерэя» Аляксандр Цебянькоў пачаў вячэрнюю размову менавіта з такога пытання, пацікавіўшыся, чаго чакае глядач ад вечара сучаснага танца. Уцямнага адказу не пачуў. Магчыма, адсутнасць адказу сведчыць пра сціпласць беларускай публікі, а можа, такіх чаканняў проста няма.

ПРАСТОРА «ПЛАSTФОРМЫ»

Тэатры танца, як правіла, не маюць вопыту частых выступленняў на вялікіх сцэнах. Але гэта адчувалася ў меншай ступені. Танец, можна так сказаць, заваёўвае прастору. На-

ФОТА АНДРЭЯ СПРЫНЧАНА.


«У пустаце». Буто-сола-перформанс Ірыны Ануфрыевай. Беларусь — Швецыя.

ват аматарскія калектывы прадстаўлялі цалкам лагічныя кампазіцыйныя элементы, актыўна выкарыстоўваючы тэрыторыю залы.

Увогуле прастора паміж радамі часта аказвалася запатрабаванай. Там хадзілі фігуры ў масках, праходжваўся магутны «Ілья Мурамец», бегалі школьніцы са званочкамі. І, канечне, згаданыя ў самым пачатку чатыры героі ніяк не забывалі пра сваё жаданне выбрацца з залы, збегчы, схавацца сярод публікі.

Адчувалася імкненне акцёраў паламаць 4-ю — нябачную — сцяну і дакрануцца (у літаральным сэнсе) да аўдыторыі. У маладога калектыву «T(e)=ArT» гэта выглядала менавіта як смелае, пакуль не вельмі аформленае па-мастацку жаданне «сесці на калені» гледачу. Адчувалася энергія маладзёжнага бунту. Персанаж у касцюме мухі няўклюдна пайшоў па спінках і ручках крэслаў. Акцёры ў чорным, відаць, спрабавалі злавіць муху, таму расцягнулі над залай вялізнае палотнішча. Гледачам нічога не заставалася, як узняць рукі. Атрымаўся цікавы візуальны эфект: натоўп, які тоне ў неспакойным моры.

УЯЎНЫ ТЭАТР

Рэакцыя публікі на спектаклі фестывальнай праграмы сведчыць, што ад сцэнічнай дзеі найперш патрабуецца пазнавальнасць — рухаў, характараў, гісторыі. Прычым пазнавальным можа быць чалавек з вуліцы, а можа — пэўны танец з тэлепраграмы. Глядач будуе сваё стаўленне да таго, што адбываецца на сцэне, праз ранейшы досвед.

Новы ўзровень наступае, калі ён пачынае глядзець не з мэтай пазнаць, а з мэтай вывучыць. Важна не тое, што танец значыць, але — што ён можа значыць. Рух, дзеянне даюць нам новае значэнне, новую інфармацыю пра нас. Гэтая інфармацыя неабавязкова мусіць быць вербалізаванай.

Вось, напрыклад, спектакль «Шарлотка» Адэкватнага тэатра «У кубе» ў візуальным сэнсе можна назваць карцінай. Спалучэнне пяшчотных бэжавых колераў на чорным фоне, мінімальныя дэкарацыі (вяроўкі з яблыкамі, якія раптам спляліся ў тое самае дрэва пазнання), спакойныя і пластычныя целы акцёраў… Тэатр прадставіў візуальную інтэрпрэтацыю гісторыі Адама і Евы. І калі мы разглядаем гэты спектакль паводле сюжэта, то ён зводзіцца да калізіі, звязанай са Змеем (Сяргей Кадраў). Акцёр відавочна выбіваўся з агульнага настрою: быў у пінжаку, сонечных акулярах, ступаў упэўненай хадой, граў бізуном. Вобраз выклікаў спрэчкі. Яго можна лёгка абвінавачаць у вульгарнасці, якая робіць спектакль пошлым. У той жа час лепшае ў пастаноўцы было менавіта ў той «ачужанасці» формы, праз якую гэты «Змей» існаваў. Павольныя рухі, пазнаванне прасторы і ўласнай асобы, як быццам ты сябе раней не ўсведамляў, — усё гэта сапраўды давала адчуванне першых дзён тварэння. З пэўнымі агаворкамі выступленне тэатра «У кубе» называлі сярод галоўных адкрыццяў фестывалю.

Паводле класічных класіфікацый тэатр танца ўсё роўна належыць да выканальніцкіх мастацтваў. Але «ПлаSтформа» паказала, што танец існуе перш за ўсё на грунце добра прадуманай, адпрацаванай формы.

РАЗМОВА БЕЗ СЛОЎ

Цікавую задуму рэалізавалі ў сваёй пастаноўцы «Начнога цягніка няма…» гомельскія госці фестывалю — тэатр «Quadro». Напачатку на сцэну былі запрошаны гледачы, якія так і праседзелі там, убачыўшы відовішча з іншага ракурсу, а напрыканцы разам з выканаўцамі сказалі колькі словаў пра свае эмоцыі тут і цяпер. Іх выказванні зрабіліся гэткім жа самапрадстаўленнем, як і пластыка. Танец (і сольны, і масавы, калі некалькі артыстаў рухаюцца паралельна, паўтараючы рухі адзін аднаго) усё часцей становіцца самапрэзентацыяй.

Калі паспрабаваць вербалізаваць стан залы на буто-перформансе Ірыны Ануфрыевай, то лёгка прыйсці да высновы, што цялесная размова Ірыны была скіравана да яе ўнутранага свету. І ад гэтага дыялога з сабой, а не з публікай, утваралася пачуццё адзіноты кожнага гледача ў зале. Незалежна ад таго, колькі навокал людзей. Цела Ірыны дрыжэла, у такт з ім трымцелі, вібрыравалі целы ў глядзельнай зале. «Ад страху…» — так патлумачыў глядач на абмеркаванні. Але страх, нават калі менавіта ён меў месца на выступленні, мог выклікаць розныя наступствы: ад шумнага пратэстнага пакідання месца перформансу да адкрыцця новых магчымасцей, фізічных у тым ліку. Метад буто, аўтарская манера Ірыны, святло, касцюм, гукі музыкі ўплывалі на гледачоў не толькі духоўна, як гэта прынята ў тэатры, але і фізічна, што адчувалася ў дыханні суседзяў, нервовых выгуках уважлівых гледачоў.

Спектакль «…Пасля» пластычнага тэатра «ІнЖэст» падышоў да той жа праблемы з іншага боку, прапанаваўшы размову пра абмежаванасць у розных яе праявах. На паверхні ляжыць пытанне пра абмежаванне свабоды волі: героі не могуць сысці, калі хочуць, практычна нічога не могуць зрабіць без указання нейкага механічнага голасу. «Аб'ект можа быць разумнейшым за мяне, трэба толькі дазволіць яму размаўляць», — сказаў Вячаслаў Іназемцаў на абмеркаванні пастаноўкі. Чалавек з залы становіцца героем спектакля, машына робіцца нечым, надзеленым агромністай уладай, «Ілья Мурамец» нікога не ратуе, а спектакль працягваецца пасля фінальных цітраў.

Пластычны тэатр пераўтвараецца ў тэатр, у якім неабавязкова размаўляць. Нягледзячы на тое, што выказацца самім дзеячам сцэны часам неабходна, што быць пачутымі для іх важна, іхняе выказванне каштоўнае для публікі сваёй маўклівасцю, на якую можна не адказваць. ■

Ілюзія акрыляе

Георгій Скрыпнічэнка пра інтуіцыю і насланнё

АЛЕСЯ БЕЛЯВЕЦ

Творчы шлях Георгія Скрыпнічэнкі парадаксальны. Знешне — традыцыйны і звычайны: займаўся ў студыі выяўленчага мастацтва слуцкага Дома піянераў і школьнікаў (кіраўнік Уладзімір Садзін), скончыў Мінскае мастацкае вучылішча. Вышэйшай адукацыі ў гэтым спісе няма — Скрыпнічэнку цяжка ўявіць студэнтам тагачаснага тэатральна-мастацкага інстытута: яго спрабавалі выключыць яшчэ з вучылішча. Не за ўзровень — за «крэцінчыкаў», са смехам згадвае сам творца. Скрыпнічэнка выпрацаваў уласную стылістыку без крыніц сілкавання з боку сусветнага мастацкага працэсу. Вольны калажны метад, дзе элементы розных стылістычных моў даволі брутальна, але пераканаўча ўжываюцца адзін з адным. На парадоксе выяў «высякаюцца» метафары, складваюцца, нібы пазл, алегорыі. Хоць твор застаецца рэччу ў сабе, складаным візуальным міфам, куфэркам без ключа, сімвалы часам утвараюцца выразныя, нібы лагатып.

Нядаўна ў мастака прайшлі дзве выставы: адна — жывапісная, рэтраспектыўная, у Нацыянальным мастацкім музеі, другая — графікі, у Музеі сучаснага выяўленчага мастацтва.

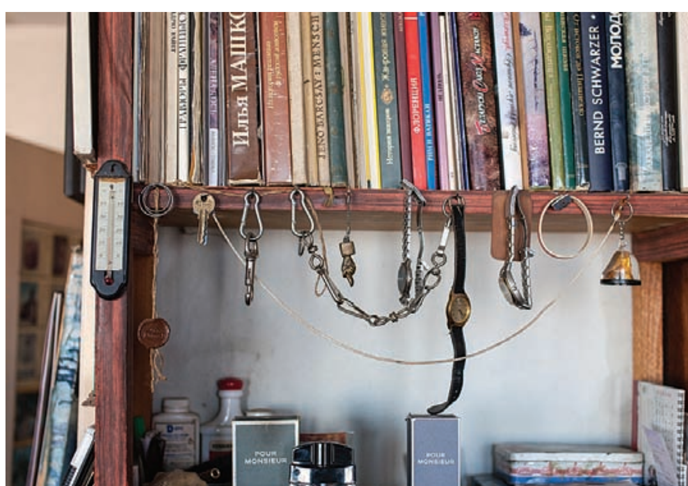
У вас з'явілася магчымасць акінуць поглядам ладны кавалак свайго творчага шляху. Якія ўражанні засталіся ад сябе як ад мастака?

— Нічога кардынальнага ўва мне гэтыя паказы не змянілі. Я выдатна сабе ўяўляў, як усё будзе. Хацеў увесь Нацыянальны мастацкі заняць, па перыметры творы развесіць, бо толькі каля сотні работ умясцілася, а мог жа і паўтары сотні, і тысячу выставіць. Вось гэта засмучае. Калегі сказалі, што прэзентацыя выглядала годна. Так атрымалася, што я даволі часта бяру ўдзел у групавых выставах, але персанальную экспазіцыю на радзіме ў такім маштабе зладзіў упершыню. Хоць і ў Манрэалі яна была, і ў Вашынгтоне, іншых месцах... Сябры, наведва-





ФОТА СЯРГЕЯ ЖДАНОВІЧА.





ючы майстэрню, заўжды ўгаворвалі выставіцца: мы цябе не ведаем, а глядач тым болей. А графіку і ўвогуле амаль ніхто не бачыў. Але выставы праводзіць — не мая справа. Важная толькі праца ў майстэрні.

Што зразумеў пасля выставы… Рэалізаваў тое, што Божанька даў, працаваў шмат і з натхненнем.

Лічу, што падзея адбылася, а самае галоўнае, што цешыць асабліва, — сустрэўся са сваімі сябрамі, якіх шмат-шмат гадоў не бачыў. Удзячны я сваім настаўнікам: Мікалаю Карзову і Уладзіміру Садзіну. Карзоў мяне выцягнуў у мастакі, і братоў Басалыгаў, і Уладзіміра Федаровіча. Мы, яго вучні, паступілі ў Мінскую мастацкую вучэльню, дадому ніхто не вярнуўся. Калі





ФОТА СЯРГЕЯ ЖДАНОВІЧА.





ФОТА СЯРГЕЯ ЖДАНОВІЧА.


Бег. Змешаная тэхніка. 1967.


Рыбак. Алей. 1967.

прыязджаў у свой горад, навіны чуў невясёлыя: хтосьці спіўся, хтосьці ў турме. Добра, што ў час з'ехаў. У вучылішча трапіў не з першага разу — на другі, але ўжо на іспытах атрымаў усе пяцёркі. Дырэктар Іван Краснеўскі пахваліў мае ўступныя работы — нацюрморт і гіпс. «Вучыся цяпер», — сказаў. Давялося вучыцца. Паступіў я на аддзяленне манументальнага роспісу. Выкладчыкам быў Іосіф Эйдэльман, выпускнік Львоўскага інстытута. Паралельна ў суседніх майстэрнях выкладалі Леанід Шчамялёў і Альгерд Малішэўскі. Словам ці парадай, асаблівым стаўленнем — іх уплыў на мяне быў вельмі адчувальны. Навучанне цягнулася пяць гадоў.

Гэты перыяд развіцця вучэльні быў такім плённым, што пасля заканчэння можна было рэалізавацца як мастак?

— Мне так хацелася маляваць менавіта тое, да чаго душа ляжала, што не стаў паступаць у тэатральна-мастацкі інстытут. Год сядзеў без грошай, пакуль Міхась Басалыга не ўзяў мяне на працу ў Інстытут тэхнічнай эстэтыкі на аддзяленне прамысловай графікі і ўпакоўкі. Досвед атрымаў даволі цікавы: рабілі этыкеткі і самыя розныя ўпакоўкі. На месяц нам давалі заданне, я яго хутка выконваў, садзіўся ў куточку і «тачыў» сабе аловачкам ці фарбамі сваё. А Міша Басалыга, ніколі не забуду яго словы, усё пакепліваў: «Зноў Жорж сваіх крэцінаў робіць!» Часу было шкада, калі браў ілюстрацыі на заказ, то прасіў, каб не давалі шмат працы, так, рублёў на сто, каб толькі пражыць. Хуценька пракручуся і зноў за сваіх «крэцінаў» бяруся.

«Крэцінчынкі», сюр увогуле — адкуль яны выраслі, як выліліся ў цэласны кірунак у вашай творчасці? Што паўплывала? Літаратура, замежнае мастацтва? На двары быў суровы стыль.

— Інфармацыі не было ніякай, толькі згадваю, што дзесьці ў 1960-я гады выйшла маленькая чорна-белая кніжка з крытыкай буржуазнага мастацтва і з невялікімі, невыразнымі — не разабрацца, што да чаго — ілюстрацыямі. Разглядалі гэтыя карцінкі ўважліва, але што там насамрэч можна было зразумець! Калі я быў на трэцім курсе, пранеслася пагалоска, што ў бібліятэку вучэльні прывезлі кнігу пра Пікаса. Прозвішча такое мы чулі і інтарэс да гэтай навінкі быў велізарны, але дырэктар Краснеўскі не дазваляў яе нам паказваць. Яго жонка якраз была бібліятэкарам у вучылішчы, і мы з Алесем Пятрухнам яе ўпрасілі. Дачакаліся, пакуль дырэктар з'ехаў на нейкае мерапрыемства, і краем вока тое выданне ўбачылі. Краем вока, таму што кнігу хутка ад нас схавалі. Падрабязна і не разгледзелі.

Адкуль гэта ўсё да мяне прыйшло — не ведаю. Нармальныя ж людзі мяне выхоўвалі: маці — хатняя гаспадыня, бацька — старшына, працаваў мастаком у Доме афіцэраў ваеннага гарадка. Прага да мастацтва ў мяне была невынішчальная: у 9 класе застаўся на другі год, бацька адправіў працаваць на будоўлю, дык прывозіў дахаты штотыдзень па 200-300 накідаў. Перакур ці абед — сяду збоку і малюю-малюю.

Пасля я крыху і шкадаваў, што не пайшоў у інстытут. Ён усё ж даваў лепшую школу. А можа, я б сабе здрадзіў.

Вашы калегі малявалі вайну, рабочых і калгасніц. Што ў вас за тэмы былі?

— Я рабіў тое, што мне хацелася рабіць. Не разважаў, куды рухаюся і што гэта за крэціны… Для чаго, адкуль… Каб я чытаў Кафку, Фрэйда ці Эдгара По, то было б зразумела. А так — пра індзейцаў чытаў. Рускую літаратуру чытаў. А сваёй мы і не ведалі.

Магчыма, мог паўплываць рускі сімвалізм?

— У 1963 годзе атрымаў штуршок для творчасці, калі паехалі ў Маскву на трыццацігоддзе МОСХа, паглядзець «бульдозерную выставу». Там мы ўпершыню ўбачылі Пятрова-Водкіна, Фалька… На канікулах ездзілі (адкуль толькі грошы бралі!) і ў Талін, і ў Рыгу, і ў Піцер, і ў Маскву. Іншае мастацтва, але ж усё роўна ішло ад рэалізму. У Прыбалтыцы частка творцаў замежныя акадэміі заканчвалі, гэтыя ўплывы адчуваліся… Але як у мяне сфарміраваўся гэты сюррэалістычны кірунак — не магу сказаць. Выганялі мяне з вучылішча. У 1963—1965 рабіў ужо гэтыя гадасці. Слова «сюррэалізм» не ведаў. Ад кубізму браў — скажаў формы, хоць кубізму як такога ў мяне не было. Па сутнасці, глыбока Пікаса не ведаў. Я не мысляр. У мяне ўсё інтуітыўна адбываецца.



Дон Кіхот. Змешаная тэхніка. 1973.

Вас сталі класіфікаваць як сюррэаліста, але ў Саюз мастакоў усё ж прынялі.

— З трэцяга разу. І то як графіка — за ілюстрацыі да кніг і за прамграфіку, якую рабіў у Інстытуце тэхнічнай эстэтыкі. Самае цікавае (не ведаю, добра гэта ці кепска) — я не зацыкліваюся на нейкім адным напрамку, з аднолькавым задавальненнем і сваіх «крэцінаў» раблю, і пішу нацюрморты, краявіды з натуры, калі еду на вёску і працую там. Магу і штукі павыкідваць, выдумляю. А іншым разам раблю так, як у дзяцінстве, як вучыў настаўнік: шукаю суадносіны неба і зямлі, колеравыя спалучэнні. Шмат часу прайшло, а, бывае, цягне на рэалістычны матыў. Не спыняюся на адным кірунку. Нават калі пішу палатно, не ведаю, што туды яшчэ «запхну». Раней было так: некаторыя творы пісаў, засноўваючыся на пэўным вобразе. Меў кропачку, ад якой можна было адштурхнуцца. Але потым гляджу — улева палатно паперла, нешта ўправа павяло... Усё само ідзе, чаму — невядома. Атрымліваю ад гэтага асалоду.

Ці робіце эскізы?

— Рабіў, часам на паперы, часам на палатне прамалёўваў, але паступова ўсё стала ўзнікаць спантанна. Мне падабаецца найбольш сам працэс — што я працую, не гультайнічаю. Не буду хлусіць, у галаве папярэдне нейкі канцэпт маю. Але ідзе пасля так, як ідзе. І не мая справа вырашаць: хто я, куды рухаюся. Сюррэаліст, дадаіст ці рэаліст. Мне падабаюцца тыя мастакі, у творах якіх заўважна — чалавек жыве гэтым: Мадыльяні — геній, Пікаса — геній, Суцін, Веласкес, Караваджа, Русо, Тангі, Вермеер, Рэмбрант... Цудоўна, што людзі па-рознаму глядзяць на свет.

Мастацтва — гэта свой погляд, гэта калі сам сабе тлуміш галаву, што ты геній. І іншым тлуміш галаву. Мастацтва — гэта ілюзія, узнятая на высокі ўзровень. У жыцці ж ты нічога такога не бачыш. Глянь: шэрыя сцены, сумныя дамы...

У сваіх карцінах вы можаце распавесці, што азначае пэўная дэталь? Калі твор сімвалічны, літаратурная аснова звычайна прачытваецца, раскрываецца даволі лёгка; сюррэалістычны твор пабудаваны на метафарах, асацыяцыях. Вось праца, што вісіць на сцяне: чаму птушка дзяўбе апельсін?

— Не магу сказаць. Проста адна форма спалучаецца з іншай. Вось наверсе палатна сімвал — ён зразумелы.

То-бок ёсць пласты, якія вы можаце патлумачыць, а ёсць такія, што нарадзіліся самі сабой?

— Можа быць проста пляма, якая не нясе ніякай інфармацыі: паводле фармальнай кампазіцыі яна мне тут патрэбна. Замест птушкі я мог бы кракадзіла пасадзіць. А ўверсе мэтанакіравана прапісаў гісторыю. Магу яе расказаць, раскрыць гэты сімвал. На іншым баку нейкая пляма патрабавалася, каб на карціне з'явілася раўнавага.

А тое, што ў адной працы прысутнічаюць элементы з розных візуальных моў — рэалістычная выява, дэфармацыя і абстракцыя, — атрымліваецца інтуітыўна? З чаго пачынаеце твор?

— Я паважаю тых мастакоў, якія могуць паясніць кожны свой крок. Сам гэтага не раблю. Я ж не літаратар і не філосаф. У доме творчасці «Сенеж» сустракаўся з Віктарам Півараравым і Альбінам Бруноўскім. Бруноўскі (геній) кажа: «Я не разумею, адкуль што бярэцца». А Півавараў расказвае пра канцэпцыю і дае філасофскае абгрунтаванне кожнаму жэсту.

Што трэба, каб твор склаўся? У які момант вы адчуваеце, што прыйшоў час спыніць працу над карцінай: калі месца ўжо не стае ці калі ўсё сказана?

— Па-рознаму. Зрабіў, напрыклад, работу, стаіць яна гадоў пяць ці сем, а пасля вяртаюся, дарабляю ці нешта прыбіраю. Маю даволі шмат прац, якія трэба дарабіць. Магу адкласці, схаваць, пасля вярнуцца.

І ў вас ёсць пэўная колькасць недапісаных твораў, да якіх вы час ад часу звяртаецеся?

— Нават у музеі падчас выставы дзве ці тры працы палічыў недаробленымі. Многія мастакі не вяртаюцца да сваіх твораў, маўляў, гэта была экспрэсія, злепак пэўнага стану, што не паўторыцца. Калі я бачу хібу, якую дапусціў трыццаць год таму, абавязкова выпраўлю. Якасць рэчы павінна быць высокай.

Якія ў вас крыніцы натхнення: краявіды, дом у Налібоцкай пушчы? Вы пішаце рэальныя пейзажы, і яны кавалкамі ўваходзяць у вашы творы. Што яшчэ? Гісторыя Беларусі?

— Нацыянальная ідэя дала мне вялікі штуршок, абудзіла моцныя ўнутраныя сілы. Сёння перажываю такі ж стан у Налібоцкай пушчы. Прыбудаваў да хаты майстэрню, даволі сціплую, але вельмі люблю там працаваць. У французскіх Альпах я бачыў найпрыгажэйшыя краявіды — і не пісаў. Не пісаў у Манрэалі. Не таму, што хачу гэтым спекульнуць, маўляў, толькі на радзіме працуецца, — так і ёсць! Імкнуся ў майстэрню, у вёску. Праца кожны дзень. Там я закончыў трыпціх на выставу «Міленіум». Чарнобыльскую работу, дзе жанчыны са скрыўленымі тварамі: маўляў, катастрофа. З жартам, канешне, карціна, але жарты тут сумныя.

Калі пішаце твор на гістарычную тэму, вы даследуеце матэрыял ці будуеце вобраз на асацыяцыях?

— Гісторыю я трохі ведаю, але у лоб не луплю — у асноўным гэта інтэрпрэтацыі. Я імкнуся перайначыць усё па-свойму. ■

ВОЛЬГА БАРШЧОВА

Выявы для мас

«Фатаграфізм» як сродак прапаганды



Пра асаблівасці эстэтыкі і вобразнай сістэмы сацыялістычнага рэалізму, здавалася б, сказана ўсё. Класікай стала кніга «Таталітарнае мастацтва», аўтар якой Ігар Галамшток вызначае як агульныя для ўсіх таталітарных мастацтваў характарыстыкі сацрэалізму, так і яго індывідуальныя рысы, абумоўленыя спецыфікай савецкай ідэалогіі. Высокім эўрыстычным патэнцыялам валодаюць ідэі Барыса Гройса, выказаныя ім у вядомай працы «Gesamtkunstwerk Сталін», дзе сацрэалізм разглядаецца як галіна рускага авангарда, а сталінізм як эстэтычны феномен. Нарэшце, выдадзены вялікі зборнік «Сацрэалістычны канон», складзены з шасцідзесяці сямі артыкулаў аўтараў з розных краін.

Ісак Бродскі. Ленін у Смольным. Алей. 1930.

Анатоль Волкаў. Першае верасня. Алей. 1950.

Норман Роквэл. Дзяўчынка перад люстэркам. Алей. 1954.

Аднак нягледзячы на значную колькасць напісаных за апошнія дзесяцігоддзі работ па праблемах сацрэалізму, з'яўляюцца кнігі накшталт манаграфіі «Сацыялістычны рэалізм: погляд сучасніка і сучасны погляд», аўтар якой, Юрый Бораў, цалкам ігнаруе ідэі і дасягненні сваіх папярэднікаў — даследчыкаў таталітарнага мастацтва. Кніга Борава з'яўляецца яркім прыкладам поўнай размытасці эстэтычных крытэрыяў, бо поруч з сапраўднымі творамі сацрэалізму яна праілюстравана рэпрадукцыямі такіх карцін, як «Бальшавік» Кустодзіева, «Сталявары» Морданя, «Дачнік» Малевіча, «Мір хацінам, вайна палацам» Шагала... Бораў традыцыйна вылучае такія асаблівасці эстэтыкі сацрэалізму, як выяўленне рэчаіснасці ў святле сацыялістычных ідэалаў, аптымізм, рамантычная скіраванасць у будучыню — і нечакана адносіць да сацыялістычнага рэалізму практычна ўсе творы мастацтва, выкананыя ў савецкі перыяд.

Улічваючы таксама тое, што ў прыватных размовах, варта толькі згадаць пра сацрэалізм у Беларусі, адразу ж усплывае імя Міхаіла Савіцкага, не лішнім будзе яшчэ раз нагадаць пра некаторыя важныя асаблівасці сацрэалістычнай эстэтыкі, тым больш што беларускай «галіне» прысвечана не надта многа сучасных даследаванняў. Карціны беларускіх мастакоў-сацрэалістаў мастацтвазнаўцамі часта апісваюцца ізалявана, без супастаўлення як з працамі іншых савецкіх мастакоў, так і з творамі заходніх аўтараў. Часам гэта прыводзіць да залішне крытычных ацэнак беларускага мастацтва ці, наадварот, да яго неабгрунтаванага апявання, што, у сваю чаргу, не дазваляе тэарэтычна пісьменна пазіцыянаваць айчынны жывапіс.

Мы зыходзім з тэзіса Барыса Гройса, які сцвярджаў, што, нягледзячы на цэнзуру, панарама савецкага мастацтва была досыць стракатай і далёка не ўсе савецкія мастакі з'яўляліся сацрэалістамі, нават калі малявалі на сваіх карцінах Леніна і чырвоныя сцягі. Вызначаючы прыналежнасць таго ці іншага твора да гэтай традыцыі, трэба памятаць пра тое, што слова «рэалізм» нездарма прысутнічае ў назве мастацкага стылю, бо сацрэалізм — міметычнае мастацтва, якое імкнецца стварыць ілюзію фатаграфічнай дакладнасці выявы.

Нядаўна выдавецтва «Konemann» выпусціла серыю кніг, у якіх згрупаваны па дзесяцігоддзях XX стагоддзя здымкі з фотабанкаў Getty Image. У кнізе «1900s» можна ўбачыць фатаграфіі значных гістарычных падзей, навукоўцаў, кампазітараў, спартсменаў, суфражыстак і іншае. Сярод іх знаходзіцца і выява Леніна, які піша ў крэсле, засланым белай прасцінай. Подпіс на трох мовах паведамляе пра тое, што правадыр распрацоўвае план рэвалюцыі і чакае падыходзячага для яго рэалізацыі моманту. «Гістарычны кадр» нічым не розніцца ад астатніх, за выключэннем таго, што насамрэч гэта — не здымак, а чорна-белая рэпрадукцыя карціны Ісака Бродскага «Ленін у Смольным», якая была выканана мастаком у 1930 годзе. Перад намі — ідэальны твор сацыялістычнага рэалізму. Растлумачым гэты тэзіс, звярнуўшыся да работ Ігара Галамштока і Барыса Гройса, а таксама расійскага мастацтвазнаўцы Кацярыны Дзёгаць.

Згодна з Барысам Гройсам, мастакі-сацрэалісты «ідуць ад фатаграфіі... ад плаката... ад сучаснай сістэмы масавай інфармацыі. Ствараючы свае работы, гэтыя мастакі ад самага пачатку думалі пра тое, як яны будуць тыражавацца, як яны будуць выглядаць у рэпрадукцыі, як яны будуць выглядаць у масавым выкананні, як яны могуць быць выкарыстаны ў прапагандысцкіх мэтах». Сацрэалістычная карціна, з пункту гледжання Гройса, «гэта... архаічная форма камп'ютарнай віртуальнай фатаграфіі. Гэта значыць, ты бярэш як бы нейкі фатаграфічны імідж і такім чынам ім маніпулюеш, што ў выніку атрымліваецца нешта, чаго на самай справе ў жыцці няма. І на самай справе сацыялістычны рэалізм гэта фатаграфія таго, чаго ў жыцці няма». Згодна з Галамштокам, вышэйзгаданы Ісак Бродскі адыграў у станаўленні сацыялістычнага рэалізму асаблівую ролю, паколькі «першым у шырокім маштабе



вобразаў для далейшага распаўсюджвання: слабасць тэхнікі і таннасць працоўнай сілы прывялі да таго, што вобразы, якія разумеліся, па сутнасці справы, толькі як нарыхтоўкі для рэпрадуктавання, выконваліся жывапісцамі ўручную». Згодна з Кацярынай Дзёгаць, «сапраўдным творам сацрэалізму з'яўляецца не само палатно, але масавая рэпрадукцыя з яго».

У шэрагу выпадкаў, калі ў поўнай меры ілюзія фатаграфічнай дакладнасці выявы не дасягаецца, карціна ўсё ж можа разглядацца як сацрэалістычная на падставе пэўных фармальных параметраў. Мастакі працавалі ў рамках гэтай традыцыі, яе вобразнай сістэмы і іканаграфіі, аднак, магчыма на інтуітыўным узроўні, не да канца разумелі тыя задачы, якія перад імі ставілі камуністычная партыя і ўрад. У якасці прыкладу разгледзім некалькі карцін беларускіх савецкіх аўтараў.

Карціна Натана Воранава «Раніца ў кастрычніку (Мінск. 1917)», якая знаходзіцца ў пастаяннай экспазіцыі Нацыянальнага мастацкага музея, рэалістычнай дакладнасцю малюнка не вылучаецца: яна напісана імпрэсіяністычнымі мазкамі, з «ненатуральнай» перавагай шэрага колеру. Аднак яе можна разглядаць у якасці сацрэалістычнай, паколькі тут тыповы для стылю сюжэт распрацаваны ў адпаведнасці з не менш тыповай іканаграфічнай схемай. Блізкасць твора да гэтай традыцыі становіцца відавочнай, калі супаставіць яго, да прыкладу, з палатном народнага мастака СССР Уладзіміра Сярова «Як прайсці ў Смольны?», а таксама з карцінай лаўрэата Сталінскай прэміі Георгія Савіцкага «Першыя дні Кастрычніка, 1917 год». Група рэвалюцыянераў, якія паляць вогнішча, размяшчаецца ў правым ніжнім куце. Мінскія рэвалюцыянеры стылізаваны Воранавым пад петраградскіх рэвалюцыйных матросаў (з чырвонай павязкай на плячы). Мінакі падыходзяць да іх прыкурыць ці нешта спытаць. Прычым сучасны глядач можа падумаць, што і на карціне Воранава, і на карціне Савіцкага дзеянне (патруляванне вуліц) адбываецца ў Мінску: калі на палатне Воранава відаць Сабор Дзевы Марыі, то будынак на другім плане карціны Савіцкага нагадвае тыповыя для Мінска гмахі ў стылі сталінскага класіцызму.

Далей, пры пільным разглядзе можна заўважыць кампазіцыйныя асаблівасці, якія яднаюць карціну прыхільнага да імпрэсіянізму беларускага мастака Барыса Аракчэева «Этапы

ўжыў фатаграфію пры працы над сваімі гіганцкімі палотнамі». Тэрмін жа «брадскізм», які з'явіўся ў канцы 1920-х гадоў, стаў «сінонімам фатаграфізму ў жывапісе».

Савецкія фатографы актыўна выкарыстоўвалі фотамантаж: рэтушавалі, дадавалі і прыбіралі персанажаў, устаўлялі лозунгі. Жывапіс даваў яшчэ больш шырокія магчымасці. На сацрэалістычных карцінах маглі быць увасоблены падзеі, якія наогул ніколі не адбываліся, а тыя, што адбываліся, прадстаўляліся ў зададзеным камуністычнай ідэалогіяй ракурсе. Мастакі імкнуліся да таго, каб гэтыя выявы выглядалі максімальна праўдападобна. Акрамя таго варта ўлічваць, што сацрэалістычнае мастацтва мусіла быць даступным для разумення самым шырокім слаям насельніцтва, майстэрства мастака звязвалася са здольнасцю дакладна капіраваць на палатне рэальныя прадметы. Між тым, «выступаючы за строга "аб'ектыўную", адэкватную перадачу навакольнай рэчаіснасці, мастакі ў той жа час інсцэніравалі, рэжысіравалі рэчаіснасць ці, дакладней, бралі гэтую рэчаіснасць ужо зрэжысіраванай правадырамі і партыяй». Як піша Ігар Галамшток, «падобныя выявы аўтаматычна набывалі характар гістарычных фактаў і як дакументальны матэрыял уваходзілі ў падручнікі». Такім чынам сацрэалістычныя карціны ўдзельнічалі ў фальсіфікацыі гісторыі і фарміраванні таталітарнай свядомасці, для якой «адрозненне паміж фактам і выдумкай, праўдай і хлуснёй больш не існуе».

Выраб сацрэалістычных карцін быў пастаўлены на паток, і, па словах Кацярыны Дзёгаць, «мастак аказаўся вытворцам





Натан Воранаў.
Раніца ў кастрычніку (Мінск. 1917).
Алей. 1957.



Георгій Савіцкі.
Першыя дні Кастрычніка, 1917 год.
Алей.1929.

вялікага шляху» і больш вядомае палатно Івана Ахрэмчыка «Абаронцы Брэсцкай крэпасці». На карціне Аракчэева чырвонаармейцы ў чаканні бою, на карціне Ахрэмчыка бітва з фашыстамі ўжо ў разгары. Але ў абодвух выпадках мастакі выбудоўваюць кампазіцыю ад персанажа ля высокага акна злева — праз тых, якія сядзяць — да распасцёртага на падлозе чалавека. Падобная расстаноўка персанажаў прысутнічае таксама ў хрэстаматыйным «Дэкрэце аб міры» Уладзіміра Сярова.

Вяртаючыся да «фатаграфізму» як асаблівасці эстэтыкі сацрэалізму, нельга не згадаць пра тое, што імкненне да стварэння ілюзіі фатаграфічнай дакладнасці выявы было характэрна ў дваццатым стагоддзі не толькі для сацыялістычнага рэалізму, і тут ужо ўступаюць у сілу змястоўныя адрозненні. У «Таталітарным мастацтве» Ігар Галамшток паказвае блізкасць мастацтва таталітарных рэжымаў — савецкага, нацысцкага, кітайскага. Аднак, як неаднаразова адзначалася даследчыкамі, з'явы, падобныя сацрэалізму, існавалі і ў мастацтве дэмакратычных краін. Яскравым прыкладам з'яўляецца творчасць амерыканца Нормана Роквэла. Прычым варта адзначыць, што працы Роквэла, хоць ён быў і застаецца адным з самых любімых амерыканцамі мастакоў, заўсёды ацэньваліся крытыкамі невысока — як камерцыйныя, разлічаныя на масавага гледача. Рэпрадукцыі твораў сацрэалізму, як ужо згадвалася, пастаянна выкарыстоўваліся як ілюстрацыйны матэрыял, у тым ліку запаўнялі сабой падручнікі па гісторыі. Роквэл жа стварыў больш за трыста ілюстрацый для штотыднёвіка «Saturday Evening Post» — часопіса сярэдняга класа, ідэалогія якога да гэтага часу складае апору амерыканскай мадэлі грамадскага жыцця.

Карціну Роквэла «Рускія школьнікі» глядач, які не звярнуў увагі на подпіс мастака ў правым ніжнім куце, хутчэй за ўсё прыме за твор мастака-сацрэаліста. Хоць у шасцідзясятыя гады Роквэл двойчы прыязджаў у Савецкі Саюз, ён, верагодна, — як у большасці выпадкаў — змалёўваў з фатаграфіі. Школьнікі ў піянерскіх гальштуках сядзяць перад скульптурнай выявай Леніна, на сцяне бачны фрагмент яго запавету «Вучыцца, вучыцца і яшчэ раз вучыцца». Адрозненні можна заўважыць толькі ў ледзь улоўных нюансах, напрыклад, у колеравым і светлавым вырашэнні, якое мае налёт pin-up. Дзяўчынка ў левым куце відавочна знаходзіцца ў кепскім настроі, а агульны эмацыйны фон твора даволі напружаны.

Сустракаецца ў творчасці Роквэла і характэрны для сацрэалістычнага мастацтва вобраз эмансіпаванай жанчыны, якая выконвае традыцыйна мужчынскую, фізічна цяжкую працу. Гаворка ідзе пра знакамітую «Кляпальшчыцу Розі», якая з'явілася на вокладцы «Saturday Evening Post» у маі 1943 года. Гэтая праца Роквэла пераклікаецца не толькі з шырока вядомым плакатам Савасцюка «Мы выканалі норму... А вы?», але і з работай беларускага мастака Івана Фяцісава «Будаўніца» з запаснікаў Нацыянальнага мастацкага музея. Усе жанчыны намаляваны ў нязмушаных позах, у камбінезонах і з адпаведнымі прыладамі. Імпульсам да стварэння «Кляпальшчыцы» стаўся недахоп рабочай сілы падчас вайны, «Будаўніца» звязана з пасляваенным аднаўленнем беларускіх гарадоў ва ўмовах вострага дэфіцыту мужчын.

Для таго каб убачыць некаторыя характэрныя адрозненні паміж сацыялістычным і «капіталістычным» рэалізмам, супаставім працу Нормана Роквэла «Дзяўчынка перад люстэркам» і карціну беларускага мастака Анатоля Волкава «Першае верасня» са збору Нацыянальнага мастацкага музея. Мастакі ўвасобілі дзяўчынак, якія глядзяць у люстэрка на парозе важных для іх падзей у розных светах, якія стварылі для іх дарослыя. Карціна Волкава вядома ў двух аўтарскіх варыянтах: 1950-га і 1960-га гадоў. У першым варыянце на сцяне над бюстам Янкі Купалы вісеў партрэт Сталіна. У 1960 годзе аўтар перапрацаваў свой твор: прыбраў партрэт, пакінуўшы на яго месцы голую сцяну. Тут варта адзначыць, што ў альбоме «Нацыянальны мастацкі музей Рэспублікі Беларусь. Мастацтва 1920—1950-х гадоў» прадстаўлены варыянт без партрэта Сталіна. Пададзена дата стварэння першага варыянта і больш пра яго нічога не паведамляецца. Варыянт з партрэтам Сталіна можна адшукаць у інтэрнэце.



Іван Фяцісаў. Будаўніца. Алей. 1958.



Норман Роквэл. Кляпальшчыца Розі. Алей. 1943.

Такім чынам, гераіня Волкава напярэдадні пачатку навучальнага года турбуецца, ці правільна яна завязала піянерскі гальштук. Можна выказаць здагадку, што яна ўпершыню ідзе ў школу ў статусе піянеркі. Рознакаляровыя букеты ствараюць святочную атмасферу. Твар дзяўчынкі выказвае не трывогу, а лёгкую заклапочанасць, засяроджанасць. Вучаніца глядзіць у люстэрка і не бачыць сябе — уласная знешнасць для яе не такая важная, як чырвоны гальштук — сімвал прыналежнасці да піянерскай арганізацыі. Яна проста падстрыжаная, апранутая ў мехаватую школьную сукенку, на нагах у яе чаравікі, шкарпэткі нядбайна закручаны. Вытанчанасцю не вылучаецца і чорны грубы партфель.

Карціна адпавядае тым галоўным прынцыпам сацрэалістычнай эстэтыкі, якія яны былі сфармуляваны вядучым даследчыкам у гэтай галіне Германам Недашывіным, — прынцыпам «рэалістычнай праўдзівасці, камуністычнай партыйнасці і народнасці». «Рэалістычная праўдзівасць» — гэта, перш за ўсё, «фатаграфізм», ілюзія фатаграфічнай дакладнасці малюнка. «Камуністычная партыйнасць» звязана ў першым варыянце з партрэтам Сталіна і ў абодвух варыянтах з чырвоным гальштукам, тры канцы якога, як вядома, з'ўляюцца сімвалам нязменнай сувязі трох пакаленняў: піянераў, камсамольцаў і членаў камуністычнай партыі. І, нарэшце, полісемантычнае паняцце «народнасць» рэпрэзентавана бюстам Янкі Купалы на кніжнай паліцы.

Гераіня Роквэла турбуецца з іншай нагоды: яна з трывогай узіраецца ў люстэрка, пытаючыся ў яго, ці дастаткова яна прыгожая ў параўнанні з фатаграфіяй Джэйн Расэл з разгорнутага на каленях глянцавага часопіса. Дзяўчынка паспрабавала ўкласці свае косы ў вытанчаную прычоску, каб быць падобнай на кіназорку, на ёй прыгожая начная сарочка. Побач на падлозе ляжаць атрыбуты як дарослага жыцця (губная памада), так і дзяцінства (кінутая лялька).

Гераіня амерыканскага творцы стаіць на парозе ператварэння з дзяўчынкі ў дзяўчыну, гераіня Волкава ўжо пераступіла мяжу паміж акцябронкам і піянеркай. Калі на карціне Роквэла мы бачым будучую жанчыну, заклапочаную ў першую чаргу сваёй знешнасцю, то на карціне Волкава — будучую жанчыну, якую хвалюе, перш за ўсё, яе грамадская роля.

Але нягледзячы на тое, што абодва творы даволі празрыстыя па сэнсе, праца Роквэла ўсё ж з'яўляецца больш шматзначнай. З аднаго боку, ён малюе жаночы вобраз з глянцавага часопіса. З іншага — з уласцівай яму іроніяй і спачуваннем паказвае, што дзяўчынка вымушана будзе ўсё жыццё падладжвацца пад недарэчныя стандарты і пакутаваць ад неадпаведнасці сумніўным ідэалам. У адрозненне ад Волкава, Роквэл не толькі ўдзельнічае ў канструяванні амерыканскай візуальнай ідэалогіі, але і праблематызуе яе каштоўнасці.

Такім чынам, адной з галоўных эстэтычных асаблівасцей сацрэалістычнага жывапісу з'яўляецца імкненне стварыць ілюзію фатаграфічнай дакладнасці выявы. Гэтая дакладнасць мусіла спрыяць таму, каб адлюстраваныя на карціне падзеі глядач успрымаў як сапраўдныя, а намаляваных персанажаў лічыў рэальнымі людзьмі. Падобныя прыёмы былі характэрныя і для некаторых напрамкаў у мастацтве дэмакратычных краін. Гаворка ідзе пра працы, разлічаныя на масавае рэпрадуктаванне ў сродках масавай інфармацыі, звязаных з прапагандысцкімі, рэкламнымі тэхналогіямі. ■

Арыядна Ладыгіна

Кастаньеты для Алесі

Творчы тандэм Пакроўскага і Александроўскай

...Калі размова ідзе пра лёс беларускай оперы, пра асаблівасці яе існавання і адраджэння ў цяжкія ваенныя і пасляваенныя гады, нельга не згадаць выдатную беларускую спявачку Ларысу Александроўскую і маладога, тады яшчэ мала вядомага таленавітага расійскага рэжысёра Барыса Пакроўскага. Ён паставіў у Мінску ўсяго два спектаклі — але якія! І калі! Гэта былі «Алеся» Яўгена Цікоцкага (прэм'ера 24 снежня 1944 года) і «Кармэн» Жоржа Бізэ (3 кастрычніка 1945 года).


1

Снежань 1944-га. Яшчэ ішла вайна, недалёка ад Мінска вяліся баі, горад ляжаў у руінах. Пустая каробка шыкоўнага будынка Опернага, узведзенага перад самай вайной, узвышалася на Траецкай горы і пужала адсутнасцю даху, пустымі вачніцамі вакон. Мала што змянілася ў Мінску і да часу другой прэм'еры Пакроўскага. Але якой бы важкай ні была роля рэжысёра ў стварэнні двух спектакляў, што на доўгія гады сталі візітнай карткай тэатра, яго значэнне для беларускай оперы не можа быць зведзена толькі да гэтага. Творчае супрацоўніцтва рэжысёра з тэатрам пачалося ў Горкім (цяпер Ніжні Ноўгарад) задоўга да Вялікай Перамогі і працягвалася ў той ці іншай форме многія гады.

...Вайна бязлітасна раскідала калектыў тэатра па неабдымнай тэрыторыі Савецкага Саюза. Вакол Александроўскай, якая апынулася ў Алма-Аце, паступова сталі збірацца аскепкі былой опернай трупы. Усяго ў ліпені і жніўні 1941 года ў сталіцы Казахстана аказалася не менш дваццаці пяці чалавек — у тым ліку галоўны дырыжор Марк Шнэйдэрман, галоўны хормайстар Георгій Пятроў, вядучая беларуская балерына Аляксандра Нікалаева, іншыя салісты, а таксама артысты аркестра і хору. Яны былі гасцінна прыняты гаспадарамі, і гэта дазволіла ўжо ў верасні адкрыць і паўнавартасна правесці тэатральны сезон 1941—1942 года. Аднак з ліпеня 1942-га кіраўніцтва Беларусі і асабіста Першы сакратар ЦК КП(б)Б Панамарэнка (у тыя гады ён узначальваў яшчэ і Штаб партызанскага руху) сталі рабіць усе магчымыя захады па зборы, здавалася б, безнадзейна рассыпанай па краіне трупы. Імя Александроўскай, якая на той час асталявалася ў Алма-Аце, дапамагала пошукам. Месцам збору калектыву быў прызначаны Горкі, дзе паступова і пачалі збірацца змучаныя працяглай эвакуацыяй беларускія артысты. Яны ўліваліся ў склад мясцовага опернага тэатра, выступалі ў спектаклях яго рэпертуару. Вось тут і адбылося знаёмства беларусаў з Пакроўскім.

Выпускнік рэжысёрскага факультэта ГІТІСа, у 1939 годзе ён з Масквы быў накіраваны ў горкаўскі оперны тэатр для пастаноўкі оперы Бізэ «Кармэн». Гэта была дыпломная работа Барыса Пакроўскага. Спектакль атрымаўся. Атмасфера ў калектыве спадабалася маладому рэжысёру, і ён прыняў прапанову застацца на пастаянную працу. Дарэчы, цікавы факт з біяграфіі Пакроўскага: ён ледзь не звязаў свой лёс з Беларуссю яшчэ ў перадваенныя гады. Толькі паставіўшы ў Горкім дыпломны спектакль і даўшы згоду на пастаянную працу, ён, па настойлівым запрашэнні дырэктара Беларускай оперы Аскара Гантмана, пабываў у Мінску, азнаёміўся з умовамі (нашмат больш прывабнымі, чым меў у прыволжскім горадзе), прыйшоў у захапленне ад новага тэатральнага будынка з яго раскошнай сцэнай. Аднак, унутрана не адчуваючы сябе гатовым да адказнай працы ў сферы беларускай музычнай культуры («Бо я не вырас на ёй!»), Пакроўскі адмовіўся ад прапановы і вярнуўся ў Горкі.

Калі восенню 1942 года ў горадзе стала збірацца трупа Беларускага опернага, Пакроўскі быў ужо галоўным рэжысёрам мясцовага тэатра. Менавіта ён уводзіў Александроўскую ў пастаўлены ім тры гады таму спектакль «Кармэн». Гэта была сустрэча пастаноўшчыка, які рабіў у опернай рэжысуры свае першыя крокі, але быў дастаткова амбітным і на ўсё меў уласны пункт гледжання, і ўжо шырока вядомай у краіне опернай спявачкі (на той час Александроўская мела званне народнай артысткі Савецкага Саюза). Згадваючы тую сустрэчу з Ларысай Пампееўнай, Барыс Аляксандравіч казаў, што спачатку пабойваўся, не рашаўся рабіць знакамітасці нават невялікія заўвагі. Але нясмеласць хутка знікла, калі рэжысёр убачыў шчырую захопленасць актрысы навізной прапанаванай канцэпцыі, пераканаўся ў яе здольнасці імгненна, літаральна на ляту схопліваць найтанчэйшыя дэталі, асаблівасці і нюансы яго трактоўкі.













1. Ларыса Александроўская.
2. Тэатр оперы і балета. 1945—1947.
3. «Алеся» Яўгена Цікоцкага. Сцэна са спектакля.
4. Брыгада артыстаў Беларускага тэатра оперы і балета на стрэльбішчы ў адной з часцей дзеючай арміі. 1942.
5. У Берліне, ля сцен рэйхстага. Май 1945-га.
6. Пятрусь Броўка, Яўген Цікоцкі, Міхаіл Дзянісаў, Ларыса Александроўская — стваральнікі і выканаўцы оперы «Алеся».
7. Барыс Пакроўскі і Ларыса Александроўская. Пасля спектакля «Кармэн». 1945.

«Яна любіла быць актрысай. Ёй прыносілі задавальненне сам працэс рэпетыцыі, праца над вобразам», — скажа рэжысёр праз шмат гадоў. Барыс Аляксандравіч прызнаваўся: тады, у Горкім, захоплены такімі здольнасцямі актрысы, ён пайшоў на рызыкоўны эксперымент — дазволіў змяніць у пастаўленым ім жа спектаклі шэраг мізансцэн «пад Александроўскую», чым выклікаў відавочную незадаволенасць і своеасаблівую рэўнасць трупы («Для яе — новыя мізансцэны?!»).

Зрэшты, гэта не збянтэжыла маладога творцу, цвёрда перакананага ў неабходнасці рэжысёрскага дыктату і наяўнасці ў пастаноўшчыка жорсткай волі. Як і жывога водгуку на смелыя, падчас зусім нечаканыя праявы акцёрскай індывідуальнасці. Ужо ў тыя гады Пакроўскі цаніў у рэжысуры магчымасць мець справу з таленавітым акцёрам, рабіць спектакль «пад яго». Ён імгненна ўбачыў, выявіў, разгадаў у Александроўскай непаўторную акцёрскую індывідуальнасць, самабытны творчы патэнцыял, які выявіўся нават на першых рэпетыцыях. Дазволю сабе працытаваць словы Пакроўскага з інтэрв'ю 1984 года: «Яе ўплыў на мяне, як і на партнёраў па сцэне, быў вельмі моцным. Хоць яна была вельмі далікатная і з ахвотай, рашуча змяняла шмат чаго ў звыклых для яе старых мізансцэнах. Творчы імпульс актрысы быў даволі актыўны. Прагная да рэжысуры, яна намагалася атрымаць ад пастаноўшчыка як мага больш. А ёсць акцёры, якія жадаюць узяць у яго як мага менш! Яе патэнцыял, яе атамны зарад патрабавалі разрадкі на кожнай рэпетыцыі. Абсалютная адсутнасць раўнадушша! Яна любіла быць артысткай і атрымлівала асалоду ад гэтага. Вось чаму мая нясмеласць хутка знікла. Рэжысёр любіць быць карысным артысту, тады ён сам максімальна раскрываецца. Акцёр ключом адчыняе рэжысёрскія магчымасці. Таму мы працавалі з Александроўскай без усялякіх спрэчак. "Чаго я не ведаю? Чаго я не ўмею? Што я яшчэ магу атрымаць ад гэтага рэжысёра?" — такія пытанні яна пастаянна задавала сама сабе. Высокія званні не перашкаджалі ёй заставацца мастаком, які шукае».

Пакроўскі вельмі цаніў у Александроўскай якасць, якую называў акцёрскай ахайнасцю. Яна была даволі пераборлівая і прыдзірлівая ў выбары знешніх прыёмаў і сродкаў акцёрскай выразнасці. Дасягала неабходных фарбаў вобраза, які ўвасабляла перш за ўсё прыгажосцю і багаццем адценняў голасу, выразнасцю тэмбру, інтанацыйнай гнуткасцю, яркім сцэнічным малюнкам. Прымітыўныя, набіўшыя аскому знешнія «вабікі» для характарыстыкі вобраза актрысе былі непатрэбныя. Напрыклад, яе Кармэн, насуперак распаўсюджанаму ў многіх тэатрах акцёрскаму штампу, цудоўна абыходзілася без папяросы. Але ў сцэне з Хазэ, выконваючы знакамітую сегідылью, Александроўская цалкам задавольвалася гучаннем кастаньетаў з аркестравай ямы — як і ўсе іншыя выканаўцы. Калі ж саманадзейны рэжысёр, выпадкова сутыкнуўшыся з Ларысай Пампееўнай недзе на тэатральнай лесвіцы, мімаходзь, з выклікам, кінуў ёй: «Кармэн, калі яна сапраўдная, павінна сама пастукваць на кастаньетах!», вынік уразіў яго ў самае сэрца. Раздабыўшы недзе праўдамі і няпраўдамі кастаньеты, Александроўская дзень і ноч пастуквала імі ў нумары сваёй гасцініцы, выклікаючы справядлівае абурэнне суседзяў, пакуль дасканала не авалодала майстэрствам ігры на гэтым своеасаблівым музычным інструменце. З тых часоў Пакроўскі з незвычайным

гонарам заяўляў пры выпадку: «У Алма-Аце Александроўская *не пастуквала* кастаньетамі, а *ў мяне* яна *пастуквала*!»

У далейшым ніводны спектакль, ажно да заканчэння сцэнічнай кар'еры Александроўскай, не абыходзіўся без кастаньет у яе уласных руках. Больш за тое! Гэтыя самыя кастаньеты знаходзяцца ў Музеі тэатральнай і музычнай культуры Беларусі ў мемарыяльным пакоі спявачкі на яе грыміравальным століку. Яны сімвалізуюць неразрыўны сінтэз мастацтваў у оперы і захоўваюць памяць пра вялікага опернага рэжысёра.

Згадаем пра яшчэ адну бясцэнную для беларускага мастацтва падзею, пачатак якой быў звязаны з горадам на Волзе. Менавіта там, напярэдадні Сталінградскай бітвы, калі не быў вызвалены ніводны кавалак беларускай зямлі, а ў лясах Беларусі ішла жорсткая партызанская вайна, кампазітар Яўген Цікоцкі і паэт Пятрусь Броўка задумалі стварыць оперу, якая апявала будучую перамогу. Ідэя «Алесі» была з энтузіязмам успрынята беларускімі акцёрамі. Яе горача падтрымалі гаркаўчане, у тым ліку і Пакроўскі. Александроўская, падкрэсліваў ён пазней, валодала сілай амаль што гіпнатычнага ўздзеяння на Цікоцкага, натхняла яго, стымулявала творчы пошук — неардынарнасцю асобы, моцным талентам, багаццем інтуіцыі. Таму нядзіўна, што і Цікоцкі і Броўка, ствараючы оперу, мелі на ўвазе менавіта Александроўскую, бачылі ў ёй сваю Алесю.

У памяці Пакроўскага на многія дзесяцігоддзі засталася напаўфантастычная карціна. Горкі. Халодны снежань 1942-га. Вячэрні спектакль перарваны чарговай бамбардзіроўкай. Хор, аркестр, салісты — у грыме і сцэнічных касцюмах — чакаюць заканчэння паветранай трывогі ў бамбасховішчы пры тэатры. Тут жа звыкла размясціліся і беларускія артысты. У зацішным кутку прымасціўся каля фанернай скрыні Яўген Цікоцкі — пры святле газнічкі ён дапісвае на кавалачку нотнай паперы сцэну «Алесі». Недалёка — Александроўская разам з сынам Ігарам. Час ад часу (а бамбёжка цягнецца гадзінамі) яна асцярожна падыходзіць да кампазітара і штосьці кажа. Таксама тут выдатны барытон Міхаіл Дзянісаў (ён прыехаў у Горкі па выкліку Панамарэнкі). Тут жа знаходзіцца і дырыжор Шнэйдэрман.

І вось 24 снежня 1944 года ў нядаўна вызваленым і амаль ушчэнт разбураным Мінску менавіта Пакроўскі разам з нядаўнімі «гаркаўчанамі» (дырыжор Шнэйдэрман, спевакі Александроўская, Млодак, Дзянісаў) ажыццяўлялі гістарычную прэм'еру. Перамога блізкая. Гомель, Магілёў, Мінск — значная частка Беларусі ўжо вызвалена. Наладжваецца мірнае жыццё. Аб'ядноўваюцца сем'і. Тэатр вяртаецца ў сталіцу.

Але горада, па сутнасці, няма! На вуліцах суцэльныя завалы. Тут самы час даць слова Пакроўскаму (працытую ўрывак з кнігі рэжысёра «Ступені прафесіі»): «Мінск у снежні 1944-га — гэта груды развалін, горы друзу, шэрагі пустых чорных цагляных каробак. Вялізны оперны тэатр разбураны. Засталася толькі частка артыстычных пакояў. У іх можна жыць. А дзе іграць? Цудам захаваўся Дом афіцэраў. У ім у хуткім часе пойдзе "Алеся", якая недарэмна пісалася ў Горкім. Хто пастаноўшчык? Я. І мне дастаўся маленечкі пакойчык у ацалелай частцы тэатра. Бяда, што холадна, што няма рукамыйніка, што ў доме не працуе тое, што потым стануць называць "санітарным вузлом". "Па патрэбе" хадзілі на двор, хоць зіма была лютая. А калі прыйдзе вясна?! Калі сонца прыгрэе наш двор?! Наконт ежы таксама было складана». І далей у Пакроўскага: «Цёмны калідор. Каля кожнай дзверы — газоўка, на ёй штосьці варыцца. Гэта сям'я якога-небудзь акцёра гатуе абед. Ля маёй дзверы нічога не варылася, у пакоі было вельмі холадна. Спаў, не здымаючы паліто і шапкі. Кожную раніцу — рэпетыцыя, барацьба з недахопамі, якія перашкаджаюць пабудаваць спектакль».

Незабыўны эпізод мінскага жыцця ў дні працы над «Алесяй» прыводзіць у сваёй кнізе Барыс Аляксандравіч. Даю яго поўнасцю — ён красамоўна характарызуе час, як і праблему ўзаемаадносін мастацтва і ўлады ў ваенных умовах. Да таго ж стыль выкладання гэтага эпізоду — знарок лаканічны, падкрэслена стрыманы, суровы — шмат кажа пра самога аўтара.



«Аднойчы позна вечарам я лёг на ложак, як заўсёды — у паліто і шапцы, і пачуў стук у дзверы. Незнаёмыя галасы. Адкрыў, не запальваючы газнічку. Некалькі электрычных ліхтарыкаў асвяцілі пакой. З групай мужчын увайшоў Панцеляймон Кандрацьевіч Панамарэнка. "Мы па вас, паедзем, трохі адпачнём". Машына. На падлозе — зараджаныя аўтаматы. Ноч. Развалiны Мінска. Заснежаны лес. Паркан, брама. Невялікі драўляны дом. Цёпла, светла. Добра сервіраваны стол, вячэра, акрамя мяне яшчэ трое-чацвёра мужчын. Сярод іх — кінарэжысёр. Глядзім ваенныя дакументальныя кадры. Гаспадар дома іграе з кінарэжысёрам у більярд.

Панцеляймон Кандрацьевіч, убачыўшы, што я "клюю носам", адпраўляе мяне ў свой кабінет — на канапе мне падрыхтавана пасцель. Шчасліва засынаю пад далёкі стук більярдных шароў. Прачынаюся. Раніца сонечная, марозная. "Панцеляймон Кандрацьевіч ужо паехаў. Сняданак на стале ў суседнім пакоі. Калі захочаце ехаць, пазваніце — машына гатова".

Дзіўна, як гэтыя некалькі гадзін падтрымалі мой дух і аднавілі мае сілы. Я заўважыў, што рэпеціраваў са значна большай энергіяй, чым раней, што спектакль раптам стаў атрымлівацца... Але яшчэ больш дзіўна тое, што кіраўнік вялізнага маштабу і адказнасці раптам зразумеў: мне патрэбна хоць бы кароткая маральная перадышка. Ён ведаў пра мой стан лепш, чым я сам. Мы не размаўлялі пра мастацтва, тым больш пра спектакль. Проста я пабыў у цяпле і шчасліва заснуў пад стук більярдных шароў. Мір! Наколькі важны кавалачак міру ў няспынным нервовым напружанні».

Праз гады, рэзюмуючы ўражанні лістапада—снежня 1944-га, Пакроўскі здзіўляецца: «Я не магу ўзгадаць нічога дрэннага пра гэты цяжкі перыяд майго жыцця — толькі добрае!»

Шмат вынес з той працы і сам пастаноўшчык (у той час Пакроўскі ўжо быў рэжысёрам Вялікага тэатра СССР). Задача ўвасаблення спектакля на вострасучасную тэму прымусіла яго задумацца над многімі праблемамі опернай эстэтыкі. І перш за ўсё — над суадносінамі жыццёвай праўды і ўмоўнасці, якая ўласціва опернаму мастацтву па вызначэнні. У якасці характэрнага прыкладу Пакроўскі прыводзіць цікавую дыскусію, якая ўзнікла ў калектыве. Размова ішла пра сцэнічныя касцюмы партызан. «Я стаў рабіць даволі безапеляцыйныя заўвагі, — піша Барыс Аляксандравіч. — Замест адной курткі надзяваў іншую, мяняў шапкі, штаны... Але хутка адчуў маўклівую нязгоду. Усе падпарадкоўваліся... але... Трэба як мага хутчэй выявіць прычыну незадаволенасці (гэта таксама прафесійнае!). "Чаму, — запытаў я аднаго артыста хору, — вы хочаце быць менавіта ў гэтых штанах?" — "У іх зручна пралазіць скрозь драцяныя загароды". — "А вы, навошта вам патрэбна





«Алеся».
Сцэны са спектакля.

гэта хустка?" — "Яна дапамагае маскіравацца". Аказалася, што большасць артыстаў хору апранулі тыя касцюмы, у якіх партызанілі. Сапраўдныя партызанскія касцюмы. Які неасцярожны быў я ў сваіх заўвагах! Аднак...»

Кажучы «аднак», рэжысёр, відавочна, хацеў падкрэсліць, што праўда мастацтва не супадае з праўдай жыцця. Гэтыя паняцці не тоесныя. Мастацтва не капіруе рэчаіснасць, а дае яе вобразнае пераасэнсаванне. І ўдумлівы пастаноўшчык тут жа прыводзіць прыклад, супрацьлеглы першаму. На генеральную рэпетыцыю «Алесі» прыйшоў сам Панцеляймон Панамарэнка. «Гэта не вельмі добра, — сказаў ён Пакроўскаму, — што многія партызанкі ў вас у ботах. Гэта агрубляе жанчыну». — «Так, — адказаў рэжысёр. — Але гэта былыя партызанкі, і яны тут у тым абутку, у якім партызанілі ў лесе. А месца дзеяння — менавіта партызанскі лес!» — «Так, — працягваў настойваць, не здаваўся высокі госць, — але непрыемна бачыць на сцэне жанчын у ботах, няхай будуць у туфлях — гэта ж сцэна!»

«Хто б мог тады прадбачыць, — разважае Пакроўскі, — што праз дваццаць год модніцы ўсяго свету абуюць боты і так скарыстаюць эстэтыку ваеннага часу? А я да гэтага часу не ведаю, у ботах ці ў туфлях патрэбна было артысткам, былым партызанкам, выходзіць у сцэне партызанскага лесу. Не так проста вырашаецца праблема праўды жыцця і мастацкай праўды. Густ, звычкі, мода — уплывовыя, але хісткія паняцці. Чуццё, толькі чуццё не можа падмануць. Але ў кожнага яно сваё. Цікава, што мужчынам, якія былі ў партызанскіх атрадах, хацелася бачыць сваіх сябровак на сцэне не ў ботах, а ў прыгожых туфліках».

Згадаю яшчэ адну актуальную эстэтычную праблему, рашэнне якой хвалявала Пакроўскага ў сувязі з працай над беларускім нацыянальным спектаклем. Опера, за пастаноўку якой ён узяўся, напісана беларускімі кампазітарам і паэтам-лібрэтыстам. Выконвалася, адпаведна, на беларускай мове. Амаль усе артысты ўзгадаваны на беларускай глебе, і тое, што адбывалася на сцэне, было для іх родным і натуральным. Што заставалася рабіць рэжысёру-пастаноўшчыку? Навучыцца ўлоўліваць нацыянальную спецыфіку, чула спасцігаць непаўторны каларыт беларускай музыкі і маўлення, тактоўна і далікатна ўзнаўляючы іх у спектаклі, знаходзячы адпаведныя сцэнічныя формы. Толькі б не пашкодзіць, не дапусціць фальшу! Тут важная, лічыў Пакроўскі, здольнасць адчуваць паўтоны і намёкі, так бы мовіць, інтанацыю народа.

У спевах беларускіх артыстаў ён насамрэч здолеў прыкмеціць характэрную асаблівасць, якая ідзе ад беларускай народнай гаворкі, ад напеўнасці беларускай мовы, яе інтанацыйнай гнуткасці. Гэта асаблівасць, па меркаванні Пакроўскага, ярка выяўлялася ў тэмбрах галасоў. Згадваючы прозвішчы Ларысы Александроўскай і Рыты Млодак, Ісідара Балоціна і Міхаіла Дзянісава, Пакроўскі казаў: «Часам мне здавалася, што нават тэмбры галасоў гэтых артыстаў своеасаблівыя. Яны былі нібы "вытворныя" ад беларускай гаворкі». Цікоцкі таленавіта выкарыстаў гэтыя асаблівасці, даўшы выканаўцам магчымасць стварэння непаўторных, нацыянальна самабытных вобразаў. Фарбы голасу былі для яго пры гэтым надзвычай істотныя. Той, хто чуў Александроўскую—Алесю, да гэтай пары не можа забыць яе чароўнага тэмбру — ці гэта лірычная песня Алесі «Чаго зораньκі, зоркі ясныя», ці драматычная арыя «Гора край наш агарнула». Нават гаворка Александроўскай заўсёды ўражвала Барыса Аляксандравіча. З добрай усмешкай намагаўся ён узнавіць яе інтанацыі: «Прабачце, калі ласка!» ці: «Ад шчырага сэрца». Так, рэжысёр мае рацыю: тэмбравая своеасаблівасць голасу (ці інструментальны тэмбр) — неабходны элемент нацыянальнай самабытнасці ў музыцы.

Як бачым, Пакроўскі вельмі адказна ставіўся да задачы ўзнаўлення сцэнічнага твора нацыянальнага характару. Пазней, згадваючы пра сваю працу ў Беларусі, ён падкрэсліваў, што не мог быць да канца задаволеным уласнай творчасцю, бо не валодаў адметным нацыянальным мастацкім мысленнем. Таму лічыў сваю працу ў мінскай оперы толькі эпізодам — адказным і важным, але кароткім. «Працуючы ў Беларусі і для Беларусі, я заставаўся масквічом і быў звязаны з Мінскім оперным тэатрам толькі да таго часу, пакуль патрэбна была мая дапамога. Я ганаруся тымі крупінкамі добрага, што мне ўдалося зрабіць для опернага мастацтва Беларусі. Калі ўдалося...»

Какетнічае, відавочна какетнічае рэжысёр! Ён выдатна разумеў ролю, якую паспяхова адыграў у крытычны перыяд жыцця краіны. Але не мог не разумець і таго, што яго ўплыў на нацыянальнае опернае мастацтва не можа быць абмежаваны «Алесяй», прэм'ера якой была ўспрынята як трыумф. Неадкладна з'явілася прапанова ажыццявіць у Мінску яшчэ адну пастаноўку — «Кармэн». Опера гэта была абсалютна неабходная мінчанам як яркае, тэмпераментнае, жыццесцвярджальнае відовішча, што адпавядала гарачаму энтузіязму жыхароў спустошанага, усё яшчэ галоднага і халоднага горада. Дадаліся таксама немалаважныя абставіны — 25-годдзе творчай дзейнасці Александроўскай, чыё імя ў тыя гады было незвычайна папулярным у краіне і гучала, асабліва для беларусаў, як сімвал перамогі. Спектакль, які яшчэ да вайны — з Александроўскай у галоўнай партыі — горача любілі мінчане, мусіў быць зроблены, пастаўлены «пад яе» і «для яе». Рэжысёр ахвотна прыняў гэту прапанову. ■

ФОТА З АРХІВА НАЦЫЯНАЛЬНАГА ТЭАТРА ОПЕРЫ І БАЛЕТА, БЕЛАРУСКАГА ДЗЯРЖАЎНАГА АРХІВА КІНАФОТАФОНАДАКУМЕНТАЎ, АСАБІСТАГА АРХІВА АРЫЯДНЫ ЛАДЫГІНАЙ.

ЗАКАНЧЭННЕ Ў НАСТУПНЫМ НУМАРЫ.

The April issue of *Mastactva* magazine opens with a series of publications under the *Artefacts* rubric. The notable events that have recently taken place in the cultural life of Belarus are discussed by **Liubow Gawryliuk** (Vital Brusinski's photo project ***Dressing Gowns*** at the Art Gallery of the Belarusian Designers Union, p. 4), **Tattsiana Mushynskaya** (***The Heart's Memory***, project of the composer Dzmitry Dawgaliow and the poet Uladzimir Pietsiukievich at the Belarusian State Philharmonic, p. 6; guest performances of Estonia's National Opera in Minsk, p. 8), **Alena Malchewskaya** (reading of Pavel Prazhko's play ***Three Days in Hell*** at the Centre of Belarusian Drama, p. 10), **Viktoryia Gulevich** (project ***Within the Boundaries of One's Own Self: Collector Artist in Belarus*** at the Ў Gallery, p. 12), **Maryna Zagidulina** (sculptor Uladzimir Pantsialeyew's exhibition ***In Bronze, Stone and Wood*** at the Grodna Art Gallery, p. 14), **Nadzieya Buntsevich** (international gala concert dedicated to the 45th anniversary of the State Chamber Orchestra, p. 16).

The *Dramatis Personae* rubric introduces Viktar Manayew, an actor of the Yanka Kupala National Theatre, on the occasion of the opening of the reconstructed theatre building and the first performance on the new stage of Yanka Kupala's famous *Pawlinka* (***Around Pawlinka***, p. 18; interviewed by **Liudmila Gramyka**).

A number of the following materials are published under the *Discourse* rubric.

The ***Nine and a Half*** exhibition, which was held at the Contemporary Art Centre, attracted the attention of the public and brought about a lot of contradictory comments. **Pavel Vainitsky** (***Ecology of Entropy***, p. 24) and **Larysa Mikhnievich** (***Laboratory for Meditations***, p. 27) share their ideas concerning the conception of the exhibition and the quality of the exhibited works.

A noticeable event on the cultural scene of the capital city was the festival of the theatre of plastique and dance «PlaStforma». There had been no forums of the kind in Minsk for over ten years. Reflecting on the strong and weak points of this large-scale activity are **Sviatlana Ulanowskaya** (***In the Format of Enthusiasm***, p. 31) and **Aliaxey Strelnikaw** (***The Experiment Niche***, p. 32).

Alesia Bieliaviets, hostess of the *Art Studio* rubric, invites the reader to visit Georgy Skrypnichenka, a well known painter and graphic artist. The interview with the artist was held in connection with his two solo exhibitions (***Illusion Is Uplifting***, p. 34).

The two following publications appear under the *Cultural Layer* rubric.

Volga Barschova looks at some special features of socialist realism esthetics. The author focuses on the artist's intention to create an illusion of photographic accuracy. The article is illustrated with reproductions of the works by Russian and Belarusian painters as the well as the Ameican artist Norman Rockwell (***Depictions for the Masses***, p. 40).

Aryiadna Ladygina talks about the artistic cooperation of the renowned Belarusian singer Larysa Aleksandrowskaya and the outstanding Russian director Boris Pokrovsky, which began during the Great Patriotic War and resulted in the production in Minsk of two landmark performances — Yawgen Tsikotski's opera Alesia and Georges Bizet's Carmen (***Castanets for Alesia***, p. 44).

The issue is concluded with the *Marks of Time* rubric. **Tattsiana Garanskaya** takes a look at the April 1983 issue of Mastactva Belarusi. At that time the magazine turned to the «Space Odyssey» of Yazep Drazdovich, who was the first Belarusian to depict in his works extraterrestrial scenery — the landscapes of the Moon, Mars, and Saturn (***Along Drazdovich's Roads***, p. 48).

Пуцявінамі Драздовіча

ТАЦЦЯНА ГАРАНСКАЯ

Шляхі вандроўніка Язэпа Драздовіча пры жыцці былі пакручастымі, не менш цікавыя гісторыі адбываліся і з яго творамі.

Адзін з нядаўніх прыкладаў: дырэктар Луўра, спадар Лэўрэт, наведваючы экспазіцыю Нацыянальнага мастацкага музея Беларусі, прыпыніўся ля работ Драздовіча: «Гэта незвычайны мастак, для мяне яго творы — нешта новае, адрознае ад таго, што прывык бачыць...» Візіт паважанага госця абярнуўся рэальнай перспектывай экспанавання твораў Драздовіча ў Парыжы... Памяць пра славутага земляка жыве на Радзіме: яго імем названыя вуліцы ў Мінску, Маладзечне, Радашковічах, Оршы, Шаркаўшчыне, Глыбокім і Германавічах; у 1993 годзе ў Мінску пастаўлены помнік, у Глыбокім усталявалі бюст, у 2002 годзе выдадзены прадстаўнічы альбом-манаграфія з серыі «Мастакі Беларусі»; праведзены дзясяткі выставак твораў, мастацкіх пленэраў, навуковых канферэнцый. Адна з апошніх — «Язэп Драздовіч: "Прыйдзе час"» — нядаўна адбылася ў Віцебску.

Часопіс «Мастацтва Беларусі» прычыніўся да ўслаўлення гэтай постаці ў першыя ж месяцы свайго існавання, як, дарэчы, і потым — артыкуламі «Даніна пашаны земляку» Арсеня Ліса, «Паплечнікі» Віталя Скалабана, «Кушлянскія вобразы» Уладзіміра Содаля, «Жывапіс-малітва: маляваныя дываны» Віктара Шматава, «Знайшлі аўтограф шчырасці» Маі Яніцкай, «Туга па гармоніі» Рыгора Шауры, «Апраўданне інсітнай копіі» Людмілы Вакар, «Патаемнае інсітных мастакоў» Юрыя Малаша і іншымі. Першы артыкул з гэтага шэрагу — «Пачатак» Міколы Купавы: пра ўвасобленую Язэпам Драздовічам серыю твораў з цыклаў «Жыццё на Марсе», «Жыццё на Сатурне», «Жыццё на Месяцы». Менавіта пра гэты пласт творчасці мастака на першай яго выставе ў мінскім Палацы мастацтва (1979) у кнізе водгукаў трапна выказаўся беларускі філосаф і паэт Алег Бембель: «Драздовіч багата чаго даў для роздуму пра таямніцу Беларушчызны... Хто цяпер скажа, што беларускае сэрца не касмічнае, не сусветнае?.. Таямніца Радзімы ў сэрцы кожнага яе сына. Толькі б была сіла — слухаць яе, падзяліцца ёю з братамі і сватамі...»



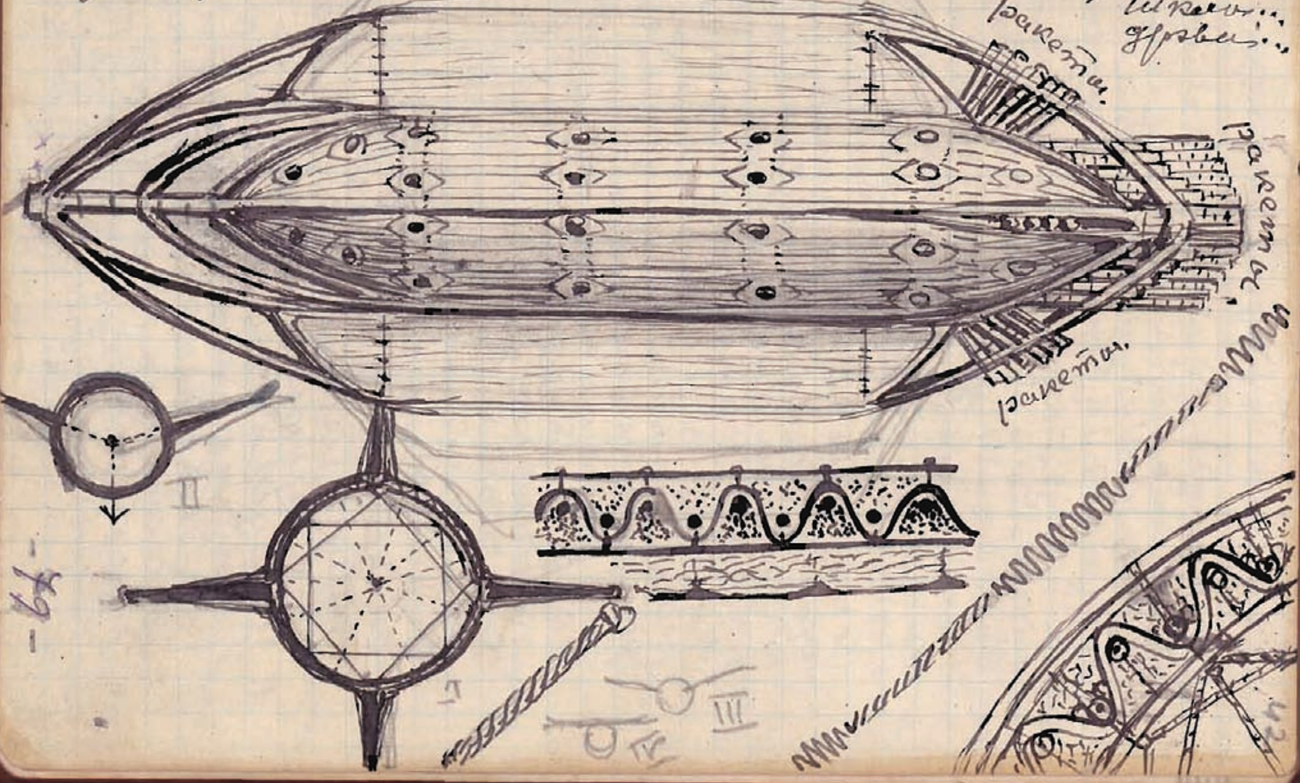
Віктар Маркавец. Артусь. Засценак Пунькі. Алей. 2001.

Першыя нумары «Мастацтва Беларусі» рэдакцыя пачала рыхтаваць у другой палове 1982 года. А напрыканцы года адбыліся знакавыя падзеі — адкрыццё помніка Драздовічу на яго магіле і першая экспазіцыя твораў выяўленчага і ўжытковага мастацтва, прысвечаная Драздовічу, у Германавічах на Віцебшчыне. Супрацоўнікі часопіса таксама пабывалі там. Сярод іншых запамінальных адкрыццяў варта назваць экскурсію па мясцінах, дзе жыў, працаваў і вандраваў мастак. Найбольш моцнае ўражанне пакінула наведванне засценка Пунькі — былой сядзібы Драздовічаў, месца, дзе нарадзіўся творца. Тады яшчэ быў жывы яго сусед Артур Адахоўскі. Стары пранікнёна дзяліўся ўспамінамі, і здавалася, што яго вуснамі гаворыць сама эпоха. Пазней вобраз дзеда Артура ўвасобіў мастак Віктар Маркавец. Тая паездка дадала нам імпэту для працы, бо адчулі, што робім справу, якую б ухваліў Язэп Драздовіч. А ён жа, па словах аднаго з першых даследчыкаў яго творчасці мастацтвазнаўцы Генадзя Сакалова-Кубая, стварыў гімн краю і яго неўміручай культуры. ■

Язэп Драздовіч. Малюнак шматступеньчатай ракеты з рукапіснай кніжкі «Дзе мы і хто мы. Бяседы аб утварэнні свету. Небазнаўства». 1937.

спружыны, – рэсоры, – ліцковыя скрэпы – мякко-цістая абалонкі, скадынішы, – адбіўныя ракеты і т.д.

сустаў – мяккае зялеза, – алюміній, – медзь – бронза гума, – войлак, – гагачы пух, – ткаліны, – сеткі, ...



мастацтва

ІНДЭКС 74958. КОШТ 25 000 РУБЛЁЎ.

ISSN 0208-2551



Восьмы Міжнародны маладзёжны тэатральны форум «M.art. кантакт», што напрыканцы сакавіка прайшоў у Магілёве, скончыўся сенсацыяй. Абсалютную перамогу і Гран-пры атрымаў спектакль Магілёўскага абласнога тэатра лялек «Гамлет» паводле Уільяма Шэкспіра. Жанр сцэнічнага твора, які прэтэндуе на адметнае тлумачэнне сусветна вядомай трагедыі, рэжысёр Ігар Казакоў вызначыў як «трагіфарш». Адпаведна гэтаму разгорнуты сюжэт і ўвасоблены знакамітыя персанажы.

Нататкі пра спектаклі «M.art.кантакту» чытайце ў наступным нумары.

На здымку: Юрка Дзівакоў у ролі Гамлета.

ФОТА ПАЎЛА СЕДЫШАВА.